AP
Periodical Reading Room

PAPELES DE SON ARMADANS

Año II Tomo V

UNIVERSITY OF MICHIGAN

Revista mensual dirigida por Camilo José Cela

PERIODICAL READING ROOM

Elogio de la vulgaridad

EL TALLER DE LOS RAZONAMIENTOS

Condesa de Campo Alange: *La mujer como mito y como ser humano.*

José María Souvirón: *La última palabrota de Baudelaire.*

David Sylvester: *Revisión de Stubbs y Palmer.*

LOS DÍAS SOBRE LA TIERRA

Antonio Vilanova: *Imagen de José Pla.*

PLAZUELA DEL CONDE LUCANOR

Jorge Ferrer-Vidal: *La muerte de la Camila.*

YUNQUE DE TINTA FRESCA

José María Castellet: *De la objetividad al objeto.*

• • •

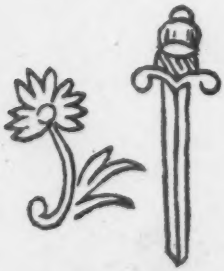
TRIBUNAL DEL VIENTO

• •

LA ATALAYA Y EL MAPA

•

Indice del tomo V



Madrid - Palma de Mallorca
Junio, MCMLVII

LOS PAPELES DE SON ARMADANS, *XV.*

Madrid - Palma de Mallorca

Junio, MCMLVII

Se han tirado aparte cincuenta ejemplares sobre papel de hilo verjurado Guarro, numerados y con el nombre del suscriptor impreso.

PAPELES DE SON ARMADANS

Año II Tomo V. Núm. XV

Revista mensual dirigida por Camilo José Cela

Elogio de la vulgaridad

Se me aconseja que elogie la vulgaridad, esa inercia. Procuraré complacer a mi vulgar consejero. Debo describirlo, antes. Mi consejero es hombre de cierto talento, si bien no lo bastante como para percatarse de que no es una luminaria. Mi consejero –se colige– tampoco es tonto de caerse. Mi consejero tiene una cierta listeza natural que le permite vivir sin pena aunque, como es lógico, tampoco con gloria. Mi consejero se sabe bien sabido su oficio, lo que, en el contexto general del hombre, poca cosa es. Mi consejero vive, sin excesiva holgura, de su trabajo y también de no gastarse una sola peseta innecesariamente. En la administración de su estrechez, ha llegado a verdaderos alardes de virtuosismo. Mi consejero sabe leer y escribir, pero mi consejero ni lee ni escribe. De su actitud, ha conseguido, tras largos años de paciente aplicación, ser un hombre

no culto. Mi consejero habla de política, de mujeres, de fútbol, de Norteamérica: de todo aquello de lo que se puede hablar sin necesidad de poner en juego la inteligencia. Mi consejero es hombre de fe, si bien es hombre que, a la chita callando, procura ordeñar la fe de los demás. Mi consejero no es alto ni bajo, como cabe suponer, ni delgado ni gordo, ni joven ni viejo, ni carne ni pescado, ni chicha ni limoná. Mi consejero no tiene nombre. Aun sin bautismo que nos lo identifique, debo advertir, como en las novelas de escándalo, que cualquier semejanza que pudiera hallarse con personajes reales deberá entenderse siempre como pura coincidencia. Curarse en salud es vieja norma de sabiduría.

Se me pide que elogie la vulgaridad. No tengo inconveniente alguno en hacerlo. Horacio odiaba y evitaba lo profano y vulgar: mala norma para enfrentarse con nuestro tema de hoy. El cínico Lope de Vega, por el camino contrario, sale con bandera al viento al camino real de lo vulgar, de lo que es propio y determinador del vulgo:

Porque como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.

Lope se salva, entre otras salvaciones, porque, en su prostituidora actitud, anida, como un fiero gavilán, el desprecio. La de Lope es la postura española, el des-

plante del «primum vivere» que dijo no sé quién, la argucia del «y tú más» que esgrime el niño peleón a falta de mejor argumento. Goethe, con la cabeza -o la conciencia- más en su sitio, nos afirma, ¡cuán amargamente!, que lo vulgar perdura eterno e inmutable: trágica confesión de quien se sabía no vulgar y sí eterno e inmutable.

Con nuestros dos autores -y el recuerdo de Montaigne: «nous sommes tous du vulgaire»- ya me resulta más hacedero pensar en lo vulgar, eso que, sin caer en excesivas vulgarizaciones, procuro elogiar.

Lope, en esta circunstancia, es menos vulgar -aunque también menos honesto- que Goethe y que Montaigne. Es vulgar que un hombre no vulgar finja creérselo. Lo es menos -si bien tampoco deja de serlo- que un hombre no vulgar proclame su distinción al tiempo que renuncia a ella. Lope estaba tan seguro de su soledad que, por puro divertimiento, la colgaba de las astas del toro más ruin: el público, eso que también es vulgo. Goethe estaba tan convencido de ser la excepción que, por entretenerse y confundir, la echaba a rodar -él, tan celoso de sus aristocracias- entre los igualadores pies de la multitud.

Erasmo elogió la locura. Es mejor ser loado de los pocos sabios -nos dijo Miguel de Cervantes en trance de arremeter contra lo vulgar-, que burlado de los

muchos necios. En las palabras del canónigo del Quijote no hay, contra lo que pudiera parecer, ni prestidigitación ni paradoja. La burla de los muchos necios –eso que suele salirse de la vulgaridad– también tiene sus paladines, esforzados a veces. Repásese la historia de España. La locura, al ser loada por Erasmo, tuvo fortuna mayor que la vulgaridad que, convencidamente, no fue jamás aplaudida sino por los vulgares cuyos nombres se perdieron en la fosa común y sin memoria, sin norte y sin aguja de marear de los recuerdos que no supieron conservar su propia carne.

Vivimos un engañoso tiempo de vulgarización. Aún falta el libro que nos adiestre en las artes de lo vulgar, el libro que, para estar a tono con las circunstancias, pudiera titularse «Lo vulgar al alcance de todos».

He intentado complacerle, mi vulgar y amable consejero. Ignoro hasta qué punto su vulgaridad es impermeable a razones. Le aseguro que mis razones tengo para haber ensayado a darle gusto.

EL TALLER DE LOS RAZONAMIENTOS

CONDESA DE CAMPO ALANGE:

La mujer como mito y como ser humano

•

JOSÉ MARÍA SOUVIRÓN:

La última palabrota de Baudelaire

•

DAVID SYLVESTER:

Revisión de Stubbs y Palmer

La mujer como mito y como ser humano

Si hemos de creer a Simone de Beauvoir[1], nadie, en el momento presente, puede asegurar si aún existen mujeres, si existirán siempre, si hay que desear o no que existan. Tampoco es cosa clara, ni mucho menos, el puesto que éstas ocupan en la sociedad, y menos aún el que deberían ocupar.

No. Evidentemente no sabemos –porque la apreciación es delicada y se presta al error– si por esos mundos de Dios, o, si ustedes quieren, del diablo, existen aún esos seres peculiarísimos que llamamos mujeres. En todo caso, hay que pensar que, si no han desaparecido totalmente, están a punto de extinguirse.

Todo parece indicar, en efecto, que la tierna y delicada planta de estufa que fue cosa corriente hasta el pasado siglo, y que tantos cuidados especiales requería, tiende a desaparecer de la superficie de la tierra. Rotos ya los cristales que la resguardaban de los rigores del clima exterior, falta del necesario calor y ya a la intemperie; azotada por todos los vientos que hielan sus más tiernos brotes, no le queda otro recurso que desaparecer.

Y tal como van las cosas, hay que pensar que, en

---

[1] Simone de Beauvoir: *Le Deuxieme Sexe.*

un futuro remoto, la mujer será algo así como hoy es para nosotros el hombre de Pekín o de Neanderthal.

El hecho de que en España aún podamos exhibir algunos auténticos ejemplares de mujer ¿es una suerte?, ¿es un síntoma de atraso?, ¿es las dos cosas a la vez...? Y otra pregunta todavía: estas mujeres que aún quedan apegadas a nuestro suelo, y posiblemente también a otros, ¿a qué época de la historia pertenecen?

Porque si ustedes lo piensan bien, nada más difícil de precisar que el tiempo histórico al que cada uno de nosotros estamos espiritualmente adscritos, al que nos sentimos incorporados como individuos o como colectividad.

Supongamos por unos momentos que asistimos a una reunión a la que han sido convocados especialmente hombres y mujeres de todas las clases sociales, de todas las profesiones, de todas las edades, pertenecientes a todos los países del mundo. Supongamos también que somos dueños de un curioso invento, especie de barómetro que, aplicado a cada individuo, señala el tiempo histórico al que espiritualmente pertenece. Indudablemente sería una tarea apasionante pero que nos llenaría de desconcierto. Al ir aplicando el prodigioso invento a cada uno de los individuos congregados, cierta aguja del aparato señalaría unas veces la prehistoria o la Edad Media. Otras el siglo XIX. En ocasiones, oscilaría indecisa entre el pasado y el presente siglo. Rara vez marcaría el tiempo fijo, es decir, el momento actual, el que realmente vivimos, y aplicado a determinados individuos, imaginativos y soñadores, la aguja apunta-

ría hacia un futuro enigmático, más o menos utópico, en el que bullirán los «robots» movidos por energía atómica.

El hecho es que no podemos saber a ciencia cierta –aunque existen indicios para sospecharlo– si, al estrechar la mano de un amigo o de alguien que acabamos de conocer, si al entablar una conversación con el uno o con el otro, nos separan de ellos uno, dos, tres o más siglos de historia.

Pero volvamos a nuestro tema sin perdernos en divagaciones.

Si hemos convenido en que las mujeres tienden a desaparecer, en que cada día son más escasas, ¿qué son, entonces, esos seres que forman la mitad del género humano y que evidentemente no son hombres? (Y conste que aquí nos referimos únicamente a los tipos de normalidad biológica más absoluta).

Hace poco la prensa europea –y sospecho que también la americana– se ha conmovido al comprobar que en la Unión Soviética existía todavía *una sola* mujer. Y se produjo tan insólito descubrimiento por el hecho –cierto o no– de que una atleta soviética había robado unos sombreros en unos almacenes londinenses.

Un suceso tan pueril tomó de pronto caracteres de acontecimiento mundial. Según parece, este gesto representa para muchos un indicio optimista respecto a la invencible persistencia de la feminidad y ha llenado de satisfacción –no me atrevo a generalizar– a casi todos los hombres. Hablo sólo de hombres porque creo que este incidente banal ha dejado a la mujer más bien indiferente.

Pero si en realidad la feminidad está en trance de desaparecer, si deseamos a toda costa que la mujer siga siendo «femenina», si esta feminidad está simbolizada por la atracción –para ella más fuerte que ninguna otra cosa en la vida– de eso que llamamos a un tiempo tierna y despectivamente «trapos», ¿a qué viene todo el inagotable filón de chistes, que se han convertido en clásicos, sobre el marido abrumado por la mujer que compra y compra sin tino prendas inútiles, sombreros y trajes de formas estrafalarias y muchas veces ridículas, que él tendrá que pagar con el fruto de su trabajo?

Dentro de asunto tan complejo, en este punto, como en otros muchos, las cosas no están del todo claras y es difícil saber si, en realidad, el hombre se siente agobiado o satisfecho por el esquema de feminidad a que aludimos; si le atrae o le repele, si es para él un mal inevitable o por el contrario un delicioso encanto.

Porque, en definitiva, el ideal de mujer sumisa, dulce y analfabeta no siempre se ha logrado en sus dos primeras partes y con frecuencia el hombre ha sido víctima. Ese ser desposeído de cultura, no obstante inmerso en la cultura, ha gritado con frecuencia su aburrimiento, su descontento y su inutilidad o se ha refugiado en el mundo, tan asequible, de la frivolidad.

¿A qué preocuparnos entonces por la pérdida de ese esquema de feminidad que tantos y tan graves inconvenientes tiene? ¿Cómo explicarnos, por otra parte, que al desaparecer algo que tenemos por consustancial

con la mujer —todo el repertorio de limitaciones y de virtudes consideradas como específicamente femeninas— la mujer misma, el ser humano femenino, permanezca inconmovible, es decir, que a pesar de todos los cambios, sigue dedicado a la tarea de multiplicar la especie en número más que suficiente? ¿Qué hay de malo y qué hay de bueno en este cambio? ¿Cuáles son las causas que lo producen?

Esto es lo que vamos a tratar de poner en claro.

Para ello me veo obligada a hacer una ligera irrupción en el campo de la biología, la atrayente, la apasionante biología de hoy. Hasta ahora nos estaba permitido a los escritores hablar únicamente en nombre de la intuición. Yo misma, hace siete años, publiqué un estudio sobre este tema partiendo de los hechos históricos y ayudada por mis propias intuiciones[2]. Hoy tengo la satisfacción de verlas confirmadas por la ciencia. Pero ahora que la mente de los sabios y de los filósofos se ha liberado por fin de los viejos prejuicios para buscar la pura, la estricta verdad, ¿por qué no apoyarnos en ellos?

Es preciso conocer la opinión de los biólogos de hoy sobre la especie humana y las características sexuales, si queremos llegar a una conclusión más o menos provisional sobre la psicología de los sexos. Provisional desde luego, puesto que operamos con un material en constante transformación: la humanidad.

---

[2] Condesa de Campo Alange: *La Secreta guerra de los Sexos.* Ed. Revista de Occidente.

Hasta hace poco, los biólogos veían en el hombre un animal como otro cualquiera. La especie humana no era para ellos sino una más entre las ochocientas o novecientas mil especies animales que pueblan la tierra. Sus características, perfectamente definidas, enumeradas y minuciosamente clasificadas, sitúan al hombre –como todos sabemos– en la clase de los mamíferos y, dentro de éstos, y a causa de ciertas particularidades como son las de tener cinco dedos, tres clases de dientes, etcétera, en el orden de los primates. Pero aun dentro del orden de los primates, o de los grandes monos, el ser humano sigue diferenciándose de éstos tan considerablemente, que todavía justifica la creación de una familia particular: los homínidos que, a su vez, sólo comprende un grupo, género o especie: la suya, es decir, el hombre.

Teilhard de Chardin dice que, «desde un punto de vista puramente positivista –y él no lo es, por supuesto–, el hombre es el más misterioso y el más desconcertante de los objetos encontrados por la ciencia»[3]. Vamos, pues, a enfrentarnos con este desconcertante objeto.

En primer lugar, y para abordar el problema, diremos algo casi innecesario, porque todos los lectores seguramente lo saben, y es que el peso medio del cerebro humano es de mil trescientos gramos en el varón y mil doscientos en la mujer, mientras que el de los grandes monos que vienen inmediatamente después

---

[3] Teilhard de Chardin: *Le Phénomène Humain.*

en inteligencia sólo pesa cuatrocientos sesenta y tres gramos el del gorila macho y cuatrocientos cincuenta el de la hembra, algo menos el del orangután y menos aún el del chimpancé. Naturalmente que si tenemos en cuenta el peso del hombre y el de estos grandes animales, la diferencia de la masa cerebral entre uno y otros es aún mayor.

El desarrollo del órgano de la inteligencia en el hombre trae como consecuencia para su especie unas características singularísimas.

Sabemos que un mono, un perro, un caballo, es susceptible de ser educado, pero ninguno de ellos podrá transmitir lo que ha aprendido. Por el contrario, el hombre no sólo puede transmitir sus propias experiencias, sus observaciones o sus descubrimientos, sino que, de generación en generación, transmite las experiencias, las observaciones y los descubrimientos de los hombres preeminentes que le han precedido en la historia, poniendo en esta tarea un especial empeño.

Por consiguiente, el hombre es la única criatura sobre la tierra en poseer una tradición acumulativa que pesa ya sobre nuestras mentes con el acervo ineludible de los siglos que nos precedieron.

Y de algo grave y trascendente empezamos a tener conciencia en la actualidad: nuestra especie no es, como todas las demás, una especie natural, sino que, como ha dicho Merleau-Ponty[4], es «una idea histórica». Percibimos con singular agudeza, y con asombro, que

---

[4] Merleau-Ponty: *Phénomènologie de la perception.*

el hombre es un ser tan exquisitamente complejo que, en parte, y de forma enteramente artificial, se ha creado a sí mismo. O más exactamente: está en trance permanente de autocreación.

La conciencia de nuestra artificiosidad, además de ser una idea que nos carga con un abrumador sentimiento de responsabilidad, nos descubre nuevos continentes psicológicos, selvas vírgenes atrayentes y tentadoras para aquellos que se interesan por el conocimiento del alma humana.

Y los biólogos empiezan a enfrentarse con este ser complejo y artificial que, en tantos aspectos, tiene ya adquirida una segunda naturaleza. No tienen ellos inconveniente en aceptar la idea que les llega a través de la filosofía de que «el hombre es una idea histórica y no una especie natural». No obstante, advierten que no hay que perder de vista que, en cuanto a corporeidad animada, pertenece a la naturaleza. La existencia es una manera corporal de estar en el mundo. Es decir, que el hombre percibe, siente, piensa y actúa a través de las posibilidades de su cuerpo, de un cuerpo de varón o de hembra, fuerte o débil, bello o feo, sano o enfermo, joven o viejo: Un cuerpo que mantiene un determinado porte, que posee una personal dinámica, un repertorio de gestos, su propia voz, etc.

Pero a pesar de ser asunto complejo –y siempre en busca del substrato o realidad básica de la naturaleza humana–, los biólogos se lanzan al estudio comparado del hombre y el animal, no sin antes hacer una advertencia más: la naturaleza –prodigiosamente

polimorfa– ha encontrado soluciones distintas para cada una de las especies. Hay, pues, que ser cautos en el terreno de las comparaciones y convenir que la investigación biológica de la vida animal no ayuda, de forma decisiva, a esclarecer el problema planteado por el hombre. Sin embargo, poco a poco, y por este camino, va perfilándose la figura humana hasta aparecer a nuestros ojos como un fenómeno único que de día en día va alejándose de la naturaleza para adentrarse en un mundo de artificios.

Y mientras unos biólogos –entre los que se encuentra Buytendijk[5]–, persiguiendo las diferencias sexuales, se inclinan por los mamíferos –más semejantes fisiológicamente a nosotros–, Julián Huxley –entre otros– busca en el comportamiento de los insectos sociales –hormigas, termes y abejas– las misteriosas vías del instinto. Porque, en realidad, el hombre tiene de los unos y de los otros, y podría decirse de él –no sé si se ha dicho ya– que, en cierto modo, es un mamífero social.

No saca Buytendijk conclusiones realmente interesantes de su exploración por el campo de los mamíferos. En cambio Huxley, en su estudio sobre los insectos sociales[6], sí que las saca y nos las deja sacar a los demás suministrándonos un preciosísimo material científico.

Por lo pronto, anticipémonos a decir que la ciencia

---

[5] F. J. J. Buytendijk: *La mujer*. Ed. Revista de Occidente.

[6] Julián Huxley: *Les voies de l'Instinct. Fourmis et termites.*

desecha la aparente semejanza entre el hombre y el insecto social que a tantas fantasías ha dado lugar en proyectos de sistemas políticos utópicos y en novelas de «anticipación». Basta saber en este caso que los insectos sociales son, por lo menos, cinco veces más antiguos que el hombre[7], y que las hormigas, por ejemplo, desde hace millones de años han alcanzado el máximo nivel que pueden alcanzar, «mientras que el hombre –su biología lo dice– está todavía al principio de su carrera evolutiva»[8].

Y puestos en trance de soñar con los futuros estados del hombre, caeremos nuevamente en la novela de anticipación o nos perderemos de nuevo en la bruma de los milenios venideros.

Pero dejemos este asunto en puntos suspensivos...

Y, ahora, para continuar, supongamos –exagerando el pesimismo con el solo objeto de poner un ejemplo– que la civilización y la humanidad fuesen destruídas hasta el punto de no quedar sobre la tierra más que unos pocos seres jóvenes y enteramente incultos. Indudablemente, estas criaturas se verían obligadas a dar comienzo a la obra de la cultura, empezando por sus mismísimos cimientos. Destruid, en cambio, un hormiguero. Dejad sólo unos cuantos seres jóvenes totalmente aislados, y ellos se encargarán de rehacer su sociedad en idéntica forma, de construir el hormiguero arrasado, con las mismas características de antes.

---

[7] En ocasiones llega hasta cien veces más. Obra citada.

[8] Obra citada.

Y es que la civilización «hormiga» está inscrita en los reflejos del animal, procede de sus cromosomas, en definitiva: es transmitida por herencia biológica. En cambio, la civilización del hombre no reside en el hombre mismo, sino que está fuera de él, en la colectividad que mantiene por tradición unas determinadas formas sociales, en sus códigos, en sus bibliotecas, en sus museos...

Para que el insecto actúe eficazmente, no es necesaria, pues, ninguna «enseñanza»; está provisto de los instintos necesarios para cumplir con las obligaciones que le impone su naturaleza. Posee un pequeñísimo margen de adaptación para circunstancias imprevistas, pero es totalmente incapaz de improvisar un nuevo sistema de comportamiento.

Y mientras los insectos sociales –para el caso, cualquier otro animal– obedecen ciegamente a su instinto, en la especie humana ha sido suplantado por un comportamiento aprendido, sobrepasado por la experiencia. Naturalmente, al abandonar las seguras vías del instinto, el hombre adquiere el incómodo privilegio de equivocarse. Y, así, nos encontramos ante la espantosa libertad humana de la que tanto hablan los filósofos: nuestro viejo libre albedrío.

Pero si el animal sigue ciegamente a su instinto, en cambio, lo que caracteriza al hombre y resulta fundamental para su existencia es precisamente la posibilidad de tomar una posición *incluso* en contra de sus propios instintos, de su propia naturaleza.

En la actualidad nos encontramos en un momento

peligroso, porque pretendemos que las fuerzas contenidas en la animalidad pasen a la civilización. Es decir, que estamos en trance de trasladar los instintos desde la oscura gruta prehistórica hasta el claro y luminoso rascacielos del pensamiento. Y una vez allí, pretendemos analizarlos, clasificarlos e imponerlos a la sociedad como reglas de conducta.

Pero a veces ocurre que, en el trasiego, nos dejamos olvidados en la vieja cueva pequeños fragmentos o piezas esenciales para el buen funcionamiento del mecanismo social.

Por ejemplo: empezamos a darnos cuenta de que el régimen de vida ciudadano es totalmente antihigiénico, de que nuestra forma de alimentación —a veces insuficiente, a veces excesiva— es siempre desequilibrada. Nos debilita o nos envenena.

Por otra parte, nos han aconsejado criar a los niños de forma casi permanente en sus cunas. De este modo —nos dicen—, tendrán el día de mañana la espalda más derecha y el sistema nervioso más calmado. Otros niños de pocos años, entre tanto, pasan largas horas en guarderías infantiles mientras sus madres trabajan o descansan. Pero hay algo que no marcha bien. ¿Qué pasa? Se ha observado que unos y otros languidecen y que, para criarlos sanos y fuertes, es preciso suministrarles dosis periódicas de ternura y un cierto tacto animal, suave y afectuoso, por una mujer que puede ser su madre, su enfermera o su maestra.

Pero dejémonos otra vez de divagaciones y pasemos, sin más, de las formas de comportamiento a la anatomía comparada del hombre y el animal.

Las diferencias entre uno y otro nos hablarán con evidencia a favor de la artificiosidad del primero.

Para empezar, podríamos decir que el animal nace «vestido». Su epidermis está provista de abundante pelo, lana o pluma; la blandura de su cuerpo se resguarda a veces bajo el caparazón o la concha. Las especies animales vienen a la vida perfectamente definidas, invariablemente «equipadas» por la naturaleza. Nace también con sus propias armas defensivas y ofensivas más o menos eficaces: cuernos, colmillos, pico, aguijón, etc.

Y si continuamos con los insectos para reducir el campo de las comparaciones, observamos que ellos han recibido como don gratuito de la naturaleza, y bajo la forma de excrecencias, potentes armas y herramientas eficacísimas para el trabajo al que han sido destinados por la misteriosa organización de su especie. Una fuerza descomunal —en comparación a la humana— acompaña a casi todos ellos. Si su tamaño no hubiese sido limitado por ciertas leyes biológicas, si hubiesen alcanzado talla semejante a la del hombre, habrían acabado con él en sus mismos principios.

También el hombre hubiese podido ser exterminado hace milenios por muchas de las especies animales realmente existentes, sin duda más fuertes que él. Porque el cuerpo del hombre es vulnerable e indefenso como molusco sin concha. Carece de fuerzas. Por todo útil de trabajo, sólo posee las manos, habilísimas, importantísimas, pero excesivamente sensibles y frágiles.

Para abrigarse y protegerse —y también por razones psicológicas— empieza el hombre por cubrir y decorar

su cuerpo. Crea la indumentaria, y por medio de ella pretende, en cierto modo, exteriorizar su interioridad, definirse, clasificarse en grupos y en corporaciones, señalar las diferencias entre los sexos... Y con la historia del vestido da comienzo uno de los procesos humanos de mayor valor psicológico. Con razón ha sido dicho —no sé por quién— que «toda la antropología está en el traje».

Pero donde la innata tendencia de nuestra especie a la artificiosidad se manifiesta con mayor trascendencia, y también donde el hombre revela con mayor evidencia su superioridad, es en la creación de las defensas y de la industria, y sobre todo, en la invención y en la adopción de órganos sensoriales artificiales, telescopio, microscopio, radar, televisión, teléfono, etcétera, que es por lo que Freud calificó al hombre de «Dios de la prótesis».

No parece sino que el hombre esté dispuesto a gozar de todos los privilegios que separadamente poseen para sí cada una de las especies animales, y la débil criatura humana es ya tan fuerte —al poner en marcha la energía de la naturaleza— que, si Dios no lo remedia, ella sola será capaz de acabar con toda manifestación de vida sobre la tierra.

Podríamos decir que «el hombre, a imagen y semejanza de Dios», emprende un proceso de creación, y que la historia de la técnica guarda cierto paralelismo con la historia natural.

Y a partir de la simple piedra tallada —que pudiésemos asemejar a la amiba—, pasando por los anfibios,

llegamos hasta los reptiles –carro de ruedas movido por tracción animal– o automóvil. O a las aves –globo flotando a la deriva o avión de velocidad supersónica–. O a las mil especies de máquinas cada vez más complejas, hasta llegar al cerebro electrónico, que es el «homo sapiens» de la técnica mecánica.

Pero aun dejando a un lado el mundo de lo artificial, la naturaleza humana admite cambios psicológicos y hasta fisiológicos de considerable importancia. La plasticidad de nuestra alma es casi ilimitada y hemos de rendirnos a la influencia decisiva del medio.

Sabemos por experiencia que una determinada forma de existencia puede imprimir a la persona nuevas características. Pero también sabemos por los biólogos que basta un proyecto de existencia para modificar la secreción de las hormonas.

Pensemos un momento en las abejas. Sabemos que las diferencias existentes entre reina y obrera dependen exclusivamente de un régimen alimenticio. Muerta la reina en accidente, las obreras suministrarán a una larva, igual a todas las demás, la llamada «jalea real», y harán de ella una nueva reina. También nosotros tenemos la posibilidad de cambiar a las criaturas –niños y niñas– con sugestiones psicológicas y regímenes de vida diferentes. Y partiendo de unas diferencias anatómicas y fisiológicas, evidentes pero no decisivas, creamos seres humanos en todo distintos: hombre y mujer.

Y el propio Buytendijk a la vista de una amplia documentación y tras serios análisis llega a una conclu-

sión que pesa en nuestro ánimo porque es un biólogo quien habla: «Dentro de límites muy amplios, se puede hacer lo que se quiera de los hombres y las mujeres»[9].

«Dios creó al hombre a su imagen y semejanza. Creólos varón y hembra», dice textualmente el Génesis en el libro de Moisés, cuya traducción tengo presente. Pero con frecuencia se olvida la segunda parte, y se dice o se piensa únicamente: «Dios creó al hombre a su imagen y semejanza». Y la palabra «hombre», dicha originariamente en el sentido de «género humano», ha sido tantas veces tomada por «varón» que la mujer ha quedado, de este modo, radicalmente excluída, haciéndose necesaria, con frecuencia, la aclaración que, hablando de este tema, hizo decir a aquel buen predicador francés: «quand je dis l'homme j'embrasse toutes les femmes».

El auténtico ser humano es, sin duda, la pareja hombre-mujer. Por tanto, hay que pensar que cada uno de ellos, separadamente, es una imagen incompleta de Dios. Pero esta realidad, que empieza a hacerse patente en la actualidad, se ha tenido prácticamente olvidada durante milenios.

Hace años que el esquema fenomenotípico de la mujer europea ha empezado a descomponerse. Y la imagen mítica —respuesta de la mujer a la proyección del ideal varonil— ha comenzado a deformarse en la sociedad de hoy, empujada por corrientes económicas y culturales, como se deforma y se esfuma la nube

---

[9] F. J. J. Buytendijk: Obra citada.

AVISO

Rogamos a los señores suscriptores que se ausenten de su domicilio habitual durante el verano, tengan la bondad de comunicarnos con suficiente antelación, y con el fin de evitar posibles devoluciones y atrasos, las señas provisionales donde podemos dirigir nuestros envíos.

Agradeciéndoles su amable atención, les reiteramos nuestros mejores deseos.

PAPELES DE SON ARMADANS

emp
tien

unas
hist
ámb
de c
la é
hab
ram
de c
a qu
su c
duci
Falt
exti

cadu
cuer
se l
mie
bro
para
defi
las

falta

a la
y a

empujada por el viento en el cielo de todos los tiempos.

La desaparición de este esquema de feminidad tiene unas causas muy semejantes –dentro del ámbito de la historia hecha por el hombre– a aquellas que en el ámbito de la historia natural provocaran la desaparición de ciertas especies animales: los inmensos dinosaurios de la época terciaria. Y puesto que hace unos momentos hablábamos de zoología, permítaseme este símil, ligeramente cómico, pero bastante exacto: la desaparición de estos animales de dimensiones colosales, se atribuye a que poseían un cerebro tan pequeño en proporción a su cuerpo, que resultó totalmente insuficiente para conducirles con éxito a través de las vicisitudes de la vida. Faltos de la necesaria inteligencia, terminaron por extinguirse.

«La mujer» –esa especie artificial en trance de caducidad– tiene también, como los dinosaurios, un cuerpo desmesuradamente grande, un cuerpo al que se le atribuye una sola función: recrear, procrear... mientras que ostenta un minúsculo cerebro, un cerebro atrofiado, insignificante y totalmente insuficiente para mantener la vida de la «especie». Porque, en definitiva, en la historia como en la naturaleza, sólo las «especies» inteligentes alcanzan la supervivencia.

Y «la mujer» como los dinosaurios, desaparece por falta de seso.

En su lugar queda el ser humano femenino, ajeno a la historia, ajeno a la cultura, que empieza a moverse y actuar, a veces con petulancia y torpeza, a veces

con inteligencia y eficacia o permanece estático, inútil, perplejo, insatisfecho y desorientado.

¿Qué es la mujer? ¿Cómo debería ser la mujer?

No olvidemos la enorme plasticidad del alma humana, gracias a ella, el ser humano femenino –igual que el masculino– es susceptible de tomar infinitas formas. Todos nosotros contribuimos a dárselas, aunque a veces nos lleguen impuestas por las circunstancias. Si fuese posible percibir con mayor evidencia los cambios sociales que estamos en trance de realizar, la idea de nuestra responsabilidad en este sentido preocuparía y ocuparía sin descanso a hombres y mujeres de buena voluntad.

CONDESA DE CAMPO ALANGE

Velázquez, 116.
Madrid.

útil,
jer?
ma-
que
nas.
eces
uese
bios
de
a y
ena

La última palabrota de Baudelaire

Hace cien años, el 25 de junio de 1857, nació la poesía moderna con la aparición de *Las Flores del Mal*. El libro de Baudelaire inicia un nuevo camino en la expresión poética, cerrando las puertas de la catedral romántica y abriendo las cancelas que darán paso a las escuelas y movimientos desarrollados en el siglo desde esa fecha transcurrido. Baudelaire es el adalid de una disciplinada libertad expresiva en la que se anuncian los grandes logros de la lírica moderna, descubre nuevos mundos a la inspiración y precede, gallardamente solitario, a los mejores poetas de su generación, dando un ejemplo de independencia que no excluye la más rígida homogeneidad. Con *Las Flores del Mal* surge una renovación en la que lo «revolucionario» no constituye una ruptura con la tradición, sino una puesta en su lugar de diversos elementos aparentemente caóticos, que sólo un genio puede equilibrar y compensar con carácter imperecedero.

Charles Baudelaire vino al mundo cuando el romanticismo se iniciaba en la poesía, el año 1821. Un año antes, Hugo había publicado parte de las *Odas*, y Lamartine sus *Meditaciones*. La poesía romántica balbuceaba todavía; no así la prosa, que ya había dado algunas de las mejores producciones de Chateaubriand y Madame de Stäel, y también el *Adolfo* de Benjamin Constant. El mismo año de 1821, muere Joseph de

Maistre, en cuya obra se juntan los tonos más seguros de la tradición con los matices iniciales de la nueva escuela literaria. Baudelaire, nacido con el romanticismo, no va a ser en su obra un romántico. Mirará el arte de esa época con una curiosidad apasionada, y hará de ese arte uno de los análisis más sutiles y profundos que se conocen, pero cuando él empieza a publicar, ya el romanticismo ha iniciado, si no su decadencia, por lo menos el descenso de las cumbres. Baudelaire conjuga los valores aparentemente más disparejos de las tendencias poéticas que le han precedido. «Lo que constituirá su perduración, su actualidad constante –dice Y. G. Le Dantec– es que siendo el heredero de las nuevas formas de sentir y de los antiguos modos de expresarse, su obra se mantendrá esencialmente sintética. El verso de Baudelaire está mucho más cerca del de Ronsard y Racine, que del de Hugo; su prosa, más cercana a la de Laclos y Diderot que a la de Chateaubriand, pero su pensamiento lo relaciona íntimamente con Gérard de Nerval, con Gautier y con Sainte-Beuve, en el tiempo en que éste era artista y se manifestaba en *Volupté*».

El manuscrito de *Las Flores del Mal* esperaba su publicación desde hacía quince años. El 4 de febrero de 1857 fue llevado a la imprenta por un editor improvisado, un buen amigo, Auguste Poulet-Malassis, que se hizo cargo de los gastos y responsabilidades, y aguantó por añadidura las dificultades que el autor puso para el ordenamiento y corrección de su obra. No había de soportar sólo aquellas quizás naturales

aunque fatigosas exigencias del poeta, sino también los desastres de un escandaloso proceso que en la libre Francia iba a sufrir, con este libro, otro aparecido el mismo año: *Madame Bovary,* obra también de equilibrio entre dos tendencias, tradicional la una, revolucionaria la otra, y suscitador, como el de Baudelaire, de las más apasionadas controversias.

El libro de Baudelaire no fue defendido con ardor por ninguno de los amigos que, de antemano, habían manifestado su entusiasmo por él, particularmente el cauto y acomodaticio Sainte-Beuve. La defensa judicial estuvo a cargo del abogado Chaix d'Est-Ange, que con una oratoria manida y llena de excusas políticas, más que evitar una condena hizo su preparación para futuros y productivos alegatos. Poulet-Malassis y Baudelaire fueron condenados a pagar trescientos francos de multa y a la supresión de seis poemas. Junto a un prurito moralista, se advierte en la decisión judicial una veleidad cuya única explicación es la de calmar a los escandalizados. Permanecieron en el libro algunos de los poemas más alarmantes por su violencia y rebeldía, y nadie tuvo en cuenta la unidad integral de la colección, su sentido total que no admitía fragmentaciones, ni el predominio de un tono general de verdadero sentido religioso que informaba aquella poesía. Baudelaire conoció dos ediciones de *Las Flores del Mal:* la de 1857 y la de 1861. Esta segunda edición añade un título nuevo, *Tableaux parisiens,* integrado por varios poemas que figuraban en otros capítulos y por algunos inéditos. La tercera edición, de 1868, con veinticinco

poesías más, se publicó un año después de la muerte de Baudelaire.

***

Se ha hablado de un orden artificial y un orden natural de *Les Fleurs du Mal*. La preocupación arquitectónica del autor aparece por doquiera, no tan a la vista como algunos críticos demasiado sagaces han pretendido comprenderla, pero con indudable claridad. El libro es, como tantos otros grandes libros (como los mejores) de la poesía universal, una confesión y una declaración de principios. También hay en él, aunque las apariencias de su contenido parezcan suscitar la idea contraria, un propósito de «retour à l'ordre», seguramente logrado. En las tres primeras ediciones, y a pesar de las mutilaciones sufridas por causa de la «justicia», se advierte un constante interés por el equilibrio y la distribución armónica, con agrupación de los temas similares. Esta cuidadosa preocupación aparece no sólo en el conjunto del libro, sino en cada uno de los poemas, en la interdependencia de las estrofas, en el desarrollo técnico de los «argumentos». No por capricho escribió Baudelaire a su abogado, que la obra «debía ser juzgada en su conjunto». Cualquier interrupción, y más si venía impuesta desde fuera, rompía, junto con la armonía total del volumen, la intención primordial del poeta. Al decir el autor que su obra no podía ser mirada fragmentariamente (argumento que reforzó Barbey, el único defensor valeroso de *Les Fleurs du Mal*) añadía que solamente contem-

plándola en su totalidad se podía comprender que de ella «emanaba una terrible moralidad».

Terrible moralidad la de estas poesías, desgarradoramente sinceras aunque dolorosamente trabajadas. Terrible y atroz era el alma de Baudelaire, atormentada y difusa, pero consistente y entera en el trasfondo de su expresión. En una carta escrita a Ancelle poco antes de su muerte, aseguraba: «En este libro atroz he puesto todo mi corazón». Uno de los escritores que con mayor certeza han estudiado la obra baudeleriana, Jacques Crépet, dice al hablar de la construcción de *Les Fleurs du Mal:* «No cabe duda de que son en cierto sentido una autobiografía trastocada. Baudelaire no pudo salir nunca de sí mismo. El alma selecta cuyo itinerario describen, paso a paso, *Les Fleurs du Mal,* es quizás la nuestra, pero es ante todo la suya. Por eso no es ilegítimo relacionar hasta cierto punto la unidad de ese poema autobiográfico con la unidad de la experiencia personal de donde procede».

Quizás lo más extraordinario de este libro (aparte, naturalmente, de sus intrínsecos valores poéticos y humanos) es el resultado de orden, equilibrio y armonía que producen, mediante una labor exigente, las causas desordenadas, inquietas y hasta confusas que le dieron motivo. Sea la «magia» de la poesía, el trabajo esforzado o el misterio de una transposición inexplicable, lo cierto es que del desorden casi caótico de una serie de experiencias, y sin hacerles perder nada de su vitalidad, se obtiene un producto de orden y admirable disciplina. A nadie se le puede prohibir que lea

fragmentariamente un libro de poemas, pero no es inútil insistir en que la sucesión y continuidad son factores importantísimos, si no imprescindibles, en la lectura y juicio de una poesía.

Lo peor de la sentencia mutiladora de *Les Fleurs du Mal,* es el capricho voluntarioso con que fueron elegidos los poemas condenados. Los magistrados decidieron que en la obra no había ningún ataque contra los sentimientos religiosos, pero sí contra las buenas costumbres, y escogieron, al buen tuntún, seis poemas que debían ser eliminados: *Les Bijoux, Le Léthé, A celle qui est trop gaie, Femmes damnées, Lesbos* y *Les Métamorphoses du Vampire.* Justamente, si hay algo en *Les Fleurs du Mal* que merezca ciertos reparos desde un punto de vista moral (y en particular para un sentimiento católico, que los jueces decían representar) son las poesías en que las blasfemias —oraciones al revés, en este caso, según algunos escritores nada sospechosos de heterodoxia— aparecen para ser desmentidas, antes o después, con un acto de sumisión y de esperanza verdaderamente conmovedor. No puedo eludir aquí una confesión: la lectura de algunos de los poemas del capítulo titulado *Révolte* (sobre todo *Le Reniement de Saint Pierre* y *Les Litanies de Satan*) me producen un escalofrío de temor y de angustia. Son vociferaciones desgarradas de un alma sometida a las violencias más atroces, pero que no renuncia a la compasión. El problema que plantean las *Letanías de Satán* es el mismo que, más cercanamente a nosotros, y sin duda con peligrosa inquietud, han presentado

algunos libros referentes al demonio. Baudelaire deja correr en esos poemas la tremenda sangre de su soledad, y aunque obedezca también un poco a una moda del tiempo, se lanza a espantosos apóstrofes que no dejan de producir un tiritón de miedo en el fondo de nuestra sensibilidad. Stanislas Fumet, en su bello libro *Notre Baudelaire,* ha analizado con extraordinaria pertinencia, y desde un punto de vista católico, el contenido desazonante y terrible de esos poemas[1].

Aun suponiendo –como es legítimo hacerlo– tales poemas como verdaderos actos de rebeldía, bastaría con ver la angustiosa busca de Dios que fluye por *Les Fleurs du Mal* y, particularmente, aquellos fragmentos o poemas enteros, en éste y otros libros de Baudelaire, que confirman su dolorosa fe y la lucha que se desarrolló en su espíritu. Para la mayor parte de los poetas modernos que han tratado de Satán (desde Goethe a Paul Valéry, pasando por Vigny, Hugo, Carducci y el propio Baudelaire) el demonio es un ser activo, inquieto, poderoso y –especialmente– burlón. Burlón en su mismo tormento. Por la burla –su propio sistema– puede ser vencido Satán, y esto no lo digo sacando testimonio de ninguno de esos poetas, sino de un santo, Tomás Moro, que dice en

---

[1] En el volumen titulado *Satán,* publicado por *Études Carmelitaines* y dirigido por el P. Bruno de Jesús-Marie, figura un ensayo de Henri-Irenée Marrou, titulado *Un ange déchu, un ange pourtant,* que, aunque no alude para nada a Baudelaire, convendría leer a propósito de estos poemas y su heridor efecto inicial.

una ocasión: «*The devill, the proude spirithe, cannot endure to be moccked*»[2]. Para la máxima soberbia que es Satán, el peor golpe es el del desprecio. ¿Había algo de burla en esos poemas de Baudelaire? No nos atrevemos a asegurarlo. Lo cierto es que entre las letanías de Baudelaire y los poemas satanistas de Carducci hay una diferencia abismal. Me parece ver en el primero un triste desesperado que se desvía para volver con mayor certeza al camino, y en el segundo un perfecto racionalista decimonónico (con proyección a nuestro siglo) que lanza invectivas con la misma retumbancia con que pudiera haber escrito la letra de un himno para los obreros de Turín. «La más ingeniosa trampa del demonio –decía Baudelaire– es convencernos de que no existe».

Paul Zumthor ha estudiado este satanismo con singular agudeza. Para él, Baudelaire representa un caso de experiencia «paramística», y su situación al respecto en su siglo, es mucho más marginal que las de Lautreamont y Rimbaud. «La profunda necesidad que, desde los subterráneos de 1789, asciende hasta principios del siglo XX, la necesidad de negar la llaga interior de nuestra naturaleza, la rechaza la obra de Baudelaire». Para él, aunque intente reducir momentáneamente el demonio a una categoría artística, el tormento de la lucha entre el bien y el mal, indefinida por desdicha en su caso durante mucho tiempo, es un

---

[2] *N. de la R.*–No debe el lector extrañarse de esta ortografía inglesa. El autor de este ensayo cita a Tomás Moro en su inglés antiguo.

tormento auténtico y padecido en carne propia. Lo que en Valéry nunca está planteado de frente, sino al sesgo, es lucha abierta en Baudelaire.

Junto a esto, por contrapartida, hay en Baudelaire frecuentes irrupciones conmovedoras de esperanza y confianza. El tedio, el aburrimiento le combaten. Es, por añadidura, un «dandy», y su vida está llena de pequeñas, míseras concesiones, de fugas indudablemente cobardes ante circunstancias que exigían decisión. Esta faceta ingrata de Baudelaire aparece tanto en ciertas huídas ante realidades que había anhelado (caso de Madame Sabatier), como en algunas cartas en las que deja mal, por debilidad, a amigos que lo han defendido. No se trata aquí, ya lo habrá comprendido el avisado lector, de transformar la *persona* de Baudelaire en algo heroico e intachable, pero tampoco de arrojar tiniebla sobre ella. Ambas cosas serían equivocadas, y la segunda, torpe también. Quisiera solamente poner las cosas en su punto, no participar del juicio destructor que muchos han elaborado en torno a la obra de Baudelaire, negándole toda posibilidad de esperanza. Hay que recordar aquel poema en el que la madre, después de las vehementes protestas vertidas al saber que ha dado a luz un poeta (y con las que estarían de acuerdo, sin duda, algunos de los asustados señores que «condenaron», en todos los sentidos, a Baudelaire) clama al cielo con aquellos versos humildes y resignados:

Soyez béni, mon Dieu, que donnez la souffrance
comme un divin remède à nos impuretés.

Igualmente, el final de *A une heure du matin,* poema en prosa, en el que dice el poeta: «Descontento de todos y de mí, quisiera recobrarme y satisfacerme un poco en el silencio y soledad de la noche. Almas de los que he amado, almas de los que he cantado, fortificadme, sostenedme, alejad de mí la mentira y los gases corruptores del mundo. Y Vos, Señor, Dios mío, concededme la gracia de producir algunos bellos versos que me prueben a mí mismo que no soy el último de los hombres, que no soy inferior a los que desprecio».

Pero las confesiones más seguras de la esperanza de Baudelaire están en sus *Diarios Íntimos,* en *Fusées* y *Mon coeur mis à nu;* y sobre todo, en el transcurso de sus postreros días. Contra el empeño de Sartre para demostrar que entonces no sucedió nada, están los testimonios de los que acompañaron al poeta en aquellos días finales, unos para favorecer y otros para aplastar sus últimas esperanzas. Sartre ha querido ver en Baudelaire una «voluntad de destino», y el prurito esencial de su libro es ése: Baudelaire exigió ese destino, y no otro. Él mismo fue su hado. Bien dice Albert Béguin (y de otra manera, Charles Moeller) que muchos psicólogos y psicoanalistas están empeñados en demostrar que la poesía es una enfermedad, de la que quieren –¿para qué?– curar a los poetas. Profanar cadáveres es uno de sus menesteres. Los cuerpos ya enterrados no merecen el menor respeto, y menos las almas ya partidas. Mauriac, tratando del Baudelaire visto por Sartre, nos lo confirma: «Baudelaire, hasta su último día, fue a la vez cuchillo y herida. Buena

caza para el psicoanálisis. Todos los discípulos de Freud se han aprovechado del hijastro del general Aupick. El complejo de Edipo se mueve aquí a simple vista para regocijo de principiantes. Cuando la demostración había sido ya tan repetida que parecía que nadie iba a atreverse a reiniciarla, creímos que íbamos a poder recobrar el cadáver, nosotros, los cristianos, que somos de la familia. Pero llega entonces un filósofo que, a su turno, se apodera de los restos: Sartre. El cuerpo ha sido colocado otra vez sobre el carrillo y conducido a la sala de disección». Para Sartre, un hombre no es nada más que una impostura; son sus palabras. Partiendo de aquí, todo lo demás que dice de Baudelaire queda explicado, como lo que pueda decir de cualquier otro.

Los últimos años de Baudelaire fueron una fuga constante. Huía —como dice François Porché— de su propio infierno. El viaje a Bélgica, en 1864, no fue sino una huída. El pretexto era dar unas conferencias, la primera de las cuales versó sobre Delacroix. El auditorio no fue superior a media docena de personas. La segunda, con veinte auditores, trató de Téophile Gautier. Al cabo de diez minutos, la mitad del público se había ido. Una tercera conferencia, acerca de *Les Paradis Artificiels,* fue pronunciada ante un público igualmente reducido. Decidió el poeta suspender estas reuniones, pero, pensándolo mejor, y seguramente bajo el efecto de un resurgir de su «dandysmo» desdeñoso, aceptó dar una lectura de *Les Fleurs du Mal* que, según él mismo, resultó «para reventar de risa». En

esta última reunión Baudelaire interrumpió la lectura a los pocos minutos, diciendo que tenía que irse a comer, y se fue. Los comentarios de la prensa fueron indignados, pero entre ellos hubo uno que contenía un breve párrafo importante, demostrador de la sagacidad del periodista: «En esta obra hay algo de cristiano que la gente no ha llegado a advertir». De todo ello brotó un odio feroz hacia Bélgica. Si Baudelaire había huído de Francia por considerar insoportables a sus connacionales, los belgas le parecieron necios sin excepción: «Huir de este cochino pueblo, en globo, y caer en Austria, aunque sea en Turquía». Se sintió completamente solo y abandonado. Ahora, en lugar de huir de su soledad, se adentró más en ella. Volvió a París, donde comenzaron los ataques de la enfermedad que había de matarle. Poetas jóvenes, los del Parnaso, querían verle y oírle, pero él se negaba, sistemáticamente, a recibirlos. En su aislamiento de enfermo, brotaban una vez más los anhelos, como recuerdos o como esperanzas. Anotaciones de sus *Diarios* que decían cosas así:

«¿Ha terminado mi tiempo de egoísmo? Mis humillaciones han sido favorables a Dios. Sin la caridad, no soy más que un címbalo resonante».

O esta oración:

«No me castiguéis en mi madre, y no castiguéis a mi madre por culpa mía. Os encomiendo las almas de mi padre y de Mariette[1]. Dadme fuerza para cumplir

---

[1] *La servante au grand coeur...* citada en el poema *L'Amour du Mensonge*. Este poema, dirigido sin duda a Madame Aupick, la

inmediatamente con mi deber cotidiano, y hacerme así un héroe o un santo».

«Hacer todas las mañanas mi oración al Señor, depósito de toda justicia y de toda fuerza, a mi padre, a Mariette y a Poe, como intercesores, rogarles que me comuniquen la fuerza necesaria para cumplir con todos mis deberes; confiar en Dios, es decir, en la Justicia misma, para el buen éxito de todos mis proyectos. Hacer todas las noches otra oración para pedir a Dios vida y fuerzas para mi madre y para mí. Obedecer a los principios de la más estricta sobriedad, y en primer lugar suprimir toda clase de excitantes, de cualquier clase que sean».

Por esos días le invitó Felicien Rops –el único amigo que tenía en Bélgica– a pasar una temporada en Namur. Baudelaire tomó el tren y retornó al odiado país, quizás en una inevitable y postrera huída, fuese a donde fuese. Por añadidura, fracasados todos sus intentos de edición, estaba sin un céntimo. En Namur, durante una visita a una vieja iglesia, en compañía de Rops, se sintió muy mal. Salió de la iglesia con medio cuerpo paralizado y sin poder hablar. Ya no hablaría más, sino con murmullos, medias palabras,

---

madre de Baudelaire –casada en segundas nupcias con el general Aupick, nupcias que fueron uno de los tormentos del poeta– alude a Mariette, una criada que tuvo Baudelaire en su niñez, y que fue despedida inesperadamente por su madre. ¿Por celos del cariño que el hijo demostraba a la sirvienta? Así, al menos, lo sospechaba él, cuando recordaba la época infantil en ese poema: *La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse / et que dort son sommeil sous une humble pelouse...*

interjecciones incompletas. Traído a París, entró en un hospital. Paseaba, arrastrando un pie y con un brazo muerto, casi llevado en volandas por algunos amigos. Entre éstos estaba Nadar, el fotógrafo, que parecía complacerse en repetir al paralítico: «No hay Dios, no hay Dios». Nadar mismo cuenta la reacción del poeta frente a estos exabruptos de ateo voluntarioso: «La última vez que le vi, en la Maison-Duval, discutimos sobre la inmortalidad del alma. Digo *discutimos* porque yo sabía leer en sus ojos tan claramente como si hubiese podido hablar. Al decirle: ¿cómo puedes creer en Dios, tú?, Baudelaire se apartó de la barra donde estaba apoyado y me señaló el cielo. Ante nosotros, por encima de nosotros, se extendía, cubriendo el ámbito y tiñendo de oro y fuego la silueta poderosa del Arco de Triunfo, la espléndida pompa del ocaso. *Crénom. Oh, crénom!*, protestaba Baudelaire, indignado, levantando la mano cerrada hacia el cielo». «Débiles golpes de puño cerrado –comenta Mauriac– en las puertas de la casa del Padre. Pronto habrían de abrirse ante el hijo que regresaba». Poco puede decirnos Sartre sobre esa interjección incompleta, ese *crénom!* que fue la última palabra –¡cuál otra hubiera podido ser!– del autor de *Les Fleurs du Mal.* La vida del poeta terminó dulcemente el 31 de agosto de 1867, cuando tenía cuarenta y seis años.

*
* *

Les Fleurs du Mal, que ahora cumplen su centenario, es uno de los libros de poesía más perfectos y vitales de la historia. Perfección y vida se dan juntos en esta obra como en muy pocas más en la poesía universal. Buscaba Baudelaire una embriaguez que le hiciera desaparecer –dandy precoz y angustiado solitario– el panorama ingrato que la vida le ofreció desde muy temprano. No pudo hallarla en ninguno de los procedimientos que fue sucesivamente probando; ni en el «spleen» saboreado por su combinación con el ideal, ni en el vino, ni en el hachís, ni en las mujeres condenadas. Olvido, o capacidad para soportarlo, no lo había de hallar sino en el tema que forma la última parte de su libro: la muerte. La fuerza, el perdón, la serenidad que buscó tan desesperadamente, sólo habría de encontrarla en la muerte, después de golpear la puerta del cielo, respondiendo por señas a Nadar, mientras sus labios entrecerrados e incapaces de modular decían la última palabrota, la palabrota afirmativa y segura, que era a la vez un terno y una imploración, algo sagrado dicho con violencia: *crénom!*

JOSÉ MARÍA SOUVIRÓN

Colegio Mayor «Ximénez de Cisneros».
Ciudad Universitaria.
Madrid.

Revisión de Stubbs y Palmer

Cuando se llegue a escribir una historia global de la literatura y las artes de la primera mitad de este siglo, es posible que, en cierto modo, se mida su importancia no tanto por lo que creó cuanto por lo que volvió a descubrir. Al leer a muchos críticos, notables o mediocres, de los siglos XVII, XVIII y XIX, acaso se perciba una cierta estrechez de visión y comprensión si se compara con esa determinada amplitud de nuestros actuales criterios sobre el arte, en igual medida, por ejemplo, que si relacionamos la geografía o la astronomía de Grecia con la geografía o la astronomía contemporáneas. Es cierto, sin embargo –y quizás sea también preconizable–, que no podamos estar completamente libres de intolerancia, de estulticia o de prejuicios: nos es realmente difícil ahora, puestos en la disyuntiva, no menospreciar a Rafael o a Corneille. Pero no lleguemos al extremo de creer que nuestro gusto es inmutable porque nos guste todo y en todo tiempo: en los últimos años por no ir más atrás, Verdi ha cesado de ser vulgar y se ha convertido en una especie de héroe, lo mismo que, en el siglo pasado, Bach dejó de parecer aburrido y vino a presentársenos como un genio. Es posible que en este siglo hayamos conseguido una universalidad de gusto y comprensión sin precedentes; podemos gozar y admirar a Bach y a Mozart, a Beethoven y a Wagner,

a Miguel Ángel y a Rembrandt, a Ingres y al arte etrusco, a la escultura africana y a la pintura rupestre.

Como consecuencia de todo ello, el siglo XX es una era de re-descubrimiento del pasado. Lo mismo fue el Renacimiento, aunque sin nuestra avidez por una más amplia experiencia estética (quizás porque eran períodos más creadores). Nosotros, por nuestra cuenta, hemos tratado de recobrar *todo* el pasado. No me refiero exclusivamente a la arqueología, a la recuperación de cosas que estaban materialmente perdidas, sino a la revaluación, a esa especial agudización de la facultad de reaccionar ante las cosas olvidadas o abandonadas.

Hemos descubierto el arte de algunas civilizaciones remotas, y nos sorprendió y emocionó igualmente el hallazgo de ciertas fases olvidadas de nuestras propias tradiciones nacionales. Quizás sea este descubrimiento de nosotros mismos la característica más notable de nuestra experiencia estética de los últimos veinte años, descubrimiento que acaso agudizara nuestro gracioso aislamiento de Europa durante la guerra, aunque ya se había iniciado en los años treinta y tantos. Uno de los aspectos más sugestivos de este fenómeno es la parte que han jugado en él investigadores, musicólogos, historiadores del arte y arquitectos.

No me propongo ocuparme aquí de temas tales como el descubrimiento de los grandes tratados de música inglesa en los siglos XVI y XVII, o de la reposición de obras de autores contemporáneos a Shakespeare y de algunas poco menos que desconocidas del mismo Shakespeare. Mis anteriores divagaciones me las

han dictado concretamente dos recientes exposiciones de pintura: la de George Stubbs (1724-1806) y la de Samuel Palmer (1805-1881).

Cuando la *Royal Academy* celebró la gran exposición de Arte Británico en 1934, Roger Fry, entonces nuestro crítico más eminente y de mayor influjo, dio una serie de conferencias sobre la exposición, en el curso de las cuales, el nombre de Stubbs, varios de cuyos cuadros estaban expuestos, no fue mencionado ni una sola vez. Hoy, Stubbs está considerado por lo menos como uno de los seis o siete más importantes pintores que hemos tenido. Palmer, sin embargo, no es un resucitado tan reciente; en este caso, se trata más bien de una cuestión de *re-interpretación*. En 1926, se celebró una gran exposición de sus obras en el *Victoria and Albert Museum*, donde estaban representados muy pocos de los cuadros que más se han admirado y más han influído en los últimos veinte años. Me refiero a los cuadros pintados en Shoreham, pueblecito de Kent, cuando formaba parte del ya famoso grupo de jóvenes inspirados en la personalidad y en las doctrinas promulgadas por William Blake. Estas obras constituyen el conjunto esencial de la reciente exposición organizada por el *Arts Council*, que comprende también algunos lienzos de otros miembros del grupo, incluso del mismo Blake.

El descubrimiento de Stubbs y Palmer se debe en gran parte a Geoffrey Grigson, poeta y crítico, que también ha jugado un papel importante en el resurgimiento del interés por la obra de muchos poetas

menores, si bien dignos de admiración, de los períodos romántico y pre-romántico. Palmer, el Palmer de Shoreham, fue *recuperado* hacia 1935 y, en un relativo poco tiempo, se convirtió quizás en una de las más poderosas influencias habidas en el arte inglés contemporáneo: en uno de los orígenes más claros del llamado movimiento neorromántico, que floreció durante la guerra. Esas pinturas y acuarelas de Sutherland, Piper, Vaugham, Minton, Ayrton, Craxton, Rosoman, etc., donde las figuras solitarias se pierden en unos paisajes sombríos de vegetación enmarañada y casas derruídas, son todas ellas una especie de tácito homenaje a la melancólica aunque exaltada visión romántica de Samuel Palmer. Y tal vez porque últimamente se han aprovechado tanto sus enseñanzas es por lo que hoy puede parecernos anticuado o incluso extraño dentro de la posible visión banal de su obra: a pesar de nuestra universalidad, todavía nos está permitido reaccionar contra nuestro propio gusto.

Stubbs, por otra parte, ha sido igualmente admirado, si bien no tuviera tantos seguidores, pero es lógico suponer que, lo mismo que a Turner, por ejemplo, se le podría imitar sin que la posible copia perdiera su valor, aunque quizá no lo haya sido porque nosotros no producimos generalmente pintores clásicos, y Stubbs es un pintor clásico: uno de los muchos pintores ingleses que han pintado caballos para quienes tenían más interés por los caballos que por la pintura. Pero su visión del mundo, sin embargo, no es típicamente inglesa: no es pintoresca o dramática o mística. Tiene

la nobleza prosaica, la pureza sin pretensiones que reflejó de la vida un Chardin, por ejemplo. Y en los retratos posee una rectitud, una penetración, una audacia en su misma sobriedad, que recuerdan los primeros retratos de Goya.

Stubbs, desde su empirismo y su racionalismo, está íntimamente ligado a muchos escritores ingleses —escritores de viajes, historiadores, filósofos, novelistas. Lo verdaderamente curioso es que haya aplicado esta determinada actitud de inteligencia a la pintura. Y lo que es maravilloso en él es su espontánea compasión, esa especial reverencia por la vida que llena e ilumina sus pinturas.

DAVID SYLVESTER

30 Beaufort Gardens.
London S. W. 3.

LOS DÍAS SOBRE LA TIERRA

Sicut umbra dies nostri sunt super terram.

JOB. XIV, 9.

ANTONIO VILANOVA:

Imagen de José Pla

Imagen de José Pla

Desechada la quimérica pretensión de someter a una revisión crítica la obra entera de nuestro escritor, como en un principio me había propuesto, resulta para mí mucho más tentadora la oportunidad que se me ofrece de trazar, no un esquema o perfil biográfico de su azarosa existencia, que no soy yo, perteneciente a una generación mucho más joven que la suya, el llamado a esbozar con un mínimo acierto, sino la imagen real del escritor y del hombre, tan a menudo incomprendida e ignorada, aprovechando la ocasión que una serie de circunstancias personales y familiares me han proporcionado en estos últimos años para conocer de cerca su intimidad, el escenario de su vida y el curso de su existencia cotidiana.

No se me oculta en modo alguno, hasta qué punto es aventurada esta pretensión ante un hombre cuya vida cuenta casi el doble de años que la mía y con el cual sólo he convivido de manera muy intermitente y esporádica. Pero dada la circunstancia puramente fortuita de haber frecuentado con una cierta asiduidad su casa de Llofriu, y, por razones de vecindad en tierras del Bajo Ampurdán, haberle tratado casi siempre en su verdadero ambiente y en su propio mundo, sobre la tierra bellísima que le vio nacer, rodeado del paisaje que le inspiró sus mejores libros, me ha parecido plausible, como él diría, o si quieren ustedes,

conveniente y adecuado, describirle tal como le he visto tantas veces en su vieja casa de Llofriu, rodeado de sus papeles y sus libros, porque es allí donde más vivamente me ha hecho sentir el valor de su cortesía sonriente acogedora, de su generosa hospitalidad y de su profunda cordialidad humana.

En efecto, aunque hace muchos años que conozco a José Pla y he tenido ocasión de verle repetidas veces en Barcelona, y de compartir con él los placeres de la mesa en sus breves y fugaces incursiones a nuestra ciudad, para mí, su figura física y su perfil humano resultan inseparables de la luz y el paisaje del Bajo Ampurdán, que en buena parte él me ayudó a descubrir, y de la vieja casa en que vive, donde le visité tantas veces y en la que realmente le conocí.

Recordaré siempre la primera vez que, a la vuelta de una excursión en coche al cabo de San Sebastián, desde donde se divisa uno de los más bellos panoramas de la Costa Brava, le descubrí sentado tras uno de los veladores de mármol del Bar Sport de Palafrugell, a través de los anchos ventanales encristalados del acreditado establecimiento de la calle de Cavallers. Rodeado de sus habituales contertulios, embutido en su vieja chaqueta de pana y tocado con su inseparable boina vasca, con una caja de cerillas en la mano izquierda, entre cuyos dedos sostenía al propio tiempo una colilla de tabaco negro medio apagada, que en el curso de la conversación intentó encender innumerables veces con la cerilla que esgrimía en la diestra, el gran escritor estaba cumpliendo uno de los más sagrados ritos de su programa cotidiano.

En efecto, todos los días al caer la tarde, en la hora incierta del crepúsculo que en los días de invierno es ya noche cerrada, José Pla acude puntualmente a la tertulia del Bar Sport de Palafrugell, dando un largo paseo de más de dos kilómetros desde su casa de Llofriu. Enfundado en su grueso abrigo azul marino, cuyo corte ciudadano contrasta con la vieja boina vasca que para preservarse de los ramalazos del viento lleva encasquetada hasta las cejas, el gran escritor emprende todos los días, incluso en el más crudo rigor del invierno, esta pequeña excursión a pie que le obliga a caminar media hora por la carretera, oscura como una boca de lobo, con el pitillo en los labios y las manos en los bolsillos. Sólo cuando llueve o nieva, o sopla en toda su intensidad el feroz embate de la tramontana, recurre a la vieja tartana de paseo, de portezuela encristalada y asientos almohadillados, que le traslada a buen trote a la misma puerta del establecimiento.

En aquel viejo café pueblerino, bien surtido de las mejores marcas pero frío y desnudo con sus blancos veladores de mármol bajo la luz macilenta, José Pla, a quien yo veía por vez primera en su tierra natal, aparecía tan perfectamente encuadrado en su ambiente y al propio tiempo tan superior al estrecho marco en que se había deliberadamente recluído, que el observador más perspicaz que ignorase quién era, difícilmente hubiese podido armonizar su tosco desaliño indumentario y su falsa apariencia de socarronería y rusticidad campesinas, con la exquisita llaneza y cortesía de su trato y el fulgurante centelleo de su conversación subyugante y amena, tan llena de hiriente causticidad como

de penetración y agudeza, en la que se reflejaba de continuo el ingenio y la riqueza de ideas de una inteligencia excepcionalmente cultivada y brillante.

Posiblemente el contraste hubiese podido resultar paradójico para un visitante con pretensiones de distinción o para un snob con prejuicios mundanos, pero para quien fuese capaz de comprender hasta qué punto la figura y la apariencia física del gran escritor, llenas de dignidad y nobleza, armonizaban con la descuidada negligencia de su traza y atavío, y como éste, a su vez, se adecuaba exactamente al ambiente que le rodeaba y a la forma de vida que había sabido elegir, el desaliñado indumento de José Pla constituía una lección de autenticidad y naturalidad que yo no podré olvidar jamás.

Con su absoluta carencia de insinceridad y afectación, su absoluto desprecio por toda clase de prejuicios sociales y convenciones mundanas, contenido siempre dentro de los límites de una cortesía auténtica, y su total despreocupación por el culto de las apariencias y de las opiniones ajenas, lo que Pla representaba con su boina y su chaqueta de pana mientras pontificaba sobre todo lo divino y lo humano tras el desnudo velador de mármol de un café pueblerino, era el triunfo de la personalidad sobre la petulancia y la vanidad literarias. En el curso de la conversación, convertida muy pronto en un monólogo fulgurante, unas veces malicioso e irónico, otras apasionado, imperioso y agresivo, el brillo acerado de sus ojos mongólicos, lúcidos y escrutadores, la línea tenue de los labios, unas veces fruncidos en un rictus de indiferencia o de

desdén, otras veces curvados en una mueca maliciosa y socarrona, eran la expresión misma de la inteligencia que se reflejaba en todos los rasgos de su rostro chispeante de vida. Al propio tiempo, el gesto maquinal con que jugaba nerviosamente con la boina, que echaba según los casos adelante o atrás, unas veces ladeándola peligrosamente sobre la frente, otras encasquetándola como un solideo en lo más alto de la coronilla hasta colocarla poco menos que en el cogote, cuando no describía con ella un saludo en el aire, confería a sus gestos rotundos e imperiosos, a la gravedad de sus palabras y al tono hiriente de su voz, la necesaria comicidad para despejar la tensión del diálogo en el momento preciso.

En sus palabras no había el menor rastro de énfasis, y mucho menos del engolamiento o la pedantería que nos ha enseñado tan reiteradamente a detestar, sino más bien un tono de ironía escéptica y de amargo desengaño, atenuado por la malicia y el humor, cuya naturalidad y llaneza prestaba mayor realce a la pasión y el entusiasmo con que se lanzaba a describir las costumbres de la tierra o la belleza del paisaje, o a la violencia contenida con que se entregaba a la discusión de cualquier problema económico, político o social de interés inmediato.

Lo que más profundamente impresionaba de aquel espectáculo, no era tanto la audacia y la originalidad de sus ideas, la extraordinaria riqueza de información de que el gran escritor hacía gala, la penetración y novedad de sus opiniones y puntos de vista, y la enorme

cantidad de datos que almacenaba en su prodigiosa memoria, sino el darse cuenta de que la aparente limitación de su estrecho observatorio, no sólo no había desenfocado la amplia perspectiva de aquel certero y sagaz observador, sino que al contemplarlo todo a través del eterno prisma del hombre y de la tierra, al que había añadido, claro está, su profundo conocimiento del mundo y de la vida y su extraordinaria experiencia humana, le había dado una visión de los problemas mucho más auténtica y sobre todo mucho más acorde con la realidad.

Cuando después de tomar el aperitivo le acompañamos en coche y nos invitó a entrar un momento en su vieja casa solariega del Mas Pla, que luego había de visitar tantas veces, la lección de naturalidad y autenticidad que poco antes había extraído de la persona misma y de la apariencia física del gran escritor, cobró al fin su verdadero sentido. Al penetrar en la espaciosa sala de la casa, donde ardía alegremente el fuego del hogar, al contemplar aquellas paredes acogedoras, adornadas con recias librerías y muebles antiguos, mientras nuestro huésped nos ofrecía unas copas, comprendí de pronto la verdadera personalidad del gran escritor, que me había pasado inadvertida en nuestros fugaces encuentros ciudadanos y se me había escapado en las páginas de todos sus libros.

Aquel hombre alto y un poco encorvado que yo tenía ante mí, el cual después de haberse quitado la boina, perfilaba a contraluz del fuego su noble cabeza de pelo gris y sienes plateadas, era, ante todo, el «hereu»

Pla, es decir, el primogénito de una vieja estirpe de hacendados o terratenientes rurales del Bajo Ampurdán, decantada y refinada por los siglos, de cuya pura ascendencia campesina había heredado su profundo amor a la tierra y aquel sentido innato de hospitalidad y cortesía de los antiguos señores rurales que en él había venido a completar su educación ciudadana.

No era exactamente «un payés sofisticado por la cultura», como en cierta ocasión el propio Pla pretendió definirse a sí mismo, sino más bien un señor campesino, tan rústico y plebeyo como él quiera en su linaje y ascendencia, pero ennoblecido por el trabajo y la prosperidad familiar, definitivamente liberado por la cultura y el estudio de la servidumbre de la tierra, elevado por su educación universitaria y su existencia errabunda y cosmopolita a la condición de ciudadano del mundo, convertido por su inteligencia y su talento creador en un escritor nato. En este sentido, el primogénito y heredero del Mas Pla, era un producto genuino de su tierra y de su raza, tal vez la única capaz de producir entre nosotros esta especie de «gentilhomme campagnard» del tercer estado, pequeño propietario rural que desde hace siglos se redimió ya de su condición de siervo de la gleba para convertirse en hombre libre, dueño y señor de su tierra y de su hogar, cuyo empeño en mantener la continuidad del patrimonio heredado no le había impedido evadirse de la tierra y dar a sus hijos una carrera universitaria para ejercer una profesión liberal.

Al contemplarle en el marco de su vieja casa,

revolviendo libros y papeles junto al fuego llameante del hogar, me di cuenta de que la raíz más profunda de su extraordinaria personalidad, hecha de feroz individualismo e irreductible libertad de espíritu, y buena parte de su carácter eminentemente realista y pragmático, regido por las leyes inflexibles de la verdad y de la razón, procedía del viejo tronco en que nació, que había fundido en su persona la fiera dignidad e independencia del propietario rural, el apasionado amor a la tierra de su vieja ascendencia campesina, y la sensibilidad e inteligencia del hombre de letras en que por irrenunciable vocación se había convertido.

A esta nueva luz, la vigorosa personalidad del gran escritor ampurdanés, aparentemente recluído desde hacía doce años en una masía aislada y solitaria del Bajo Ampurdán, y en realidad dedicado a una fabulosa actividad literaria, en contacto con la actualidad intelectual y política de todo el mundo, cobró para mí su verdadero sentido. Aquel hombre de pura sangre y ascendencia campesinas, que había sido un tránsfuga de la tierra para recorrer durante veinte años todos los países y ciudades de Europa, y que había vuelto al hogar para encontrar en la tierra donde nació el equilibrio, la serenidad y el reposo que no le dieron jamás sus constantes peregrinaciones y aventuras, no era, como a él le gustaba aparentar, un payés sofisticado por la cultura, sino un producto genuino de su vieja estirpe mediterránea por cuyas venas corría aquella sangre cultural hereditaria que caracteriza a todos los pueblos colonizados por la antigua Grecia.

Precisamente por esto, no era la suya una civilización adquirida, sino una civilización heredada; basada, no en el desarraigo y la evasión, sino en la fidelidad y el retorno; no sofisticada por un mero barniz superficial y cosmopolita, sino afinada por el trato de otras culturas y otras gentes; no sólo fundada en el conocimiento y la experiencia, sino apoyada en una inteligencia y un saber innatos. Había, sin duda, en su mente y en su espíritu un poso inmenso de experiencia y de cultura, de que había ido nutriéndose a lo largo de los años su curiosidad tenaz e inquisitiva, enriquecida, además, por el trato y la convivencia con gentes de los más diversos países. Se advertía, desde luego, en sus comentarios y observaciones la penetración y la lucidez del escritor nato, el riguroso esquema mental del hombre de letras forzado a conocer la causa y la razón de los hechos para reducirlos a conceptos e ideas, la curiosidad universal y la extensa información del periodista profesional que había seguido de cerca, a lo largo de treinta años, los principales acontecimientos literarios, políticos y sociales de su época. Pero este riquísimo bagaje de experiencia y saber acumulado en su prodigiosa memoria, esta formación auténticamente cosmopolita adquirida durante sus años de permanencia en el extranjero, a la que Pla debe el ser uno de los espíritus más genuinamente europeos que hoy viven entre nosotros, no había menoscabado en un ápice su vigorosa personalidad racial ni el profundo arraigo con que se sentía ligado a su tierra nativa.

Era fácil darse cuenta, al contemplarle, que la savia que nutrió sus raíces, el aire que modeló sus facciones, el paisaje que afinó sus pupilas, el espíritu, en fin, que le legó la sangre heredada, eran los de aquella antigua tierra que le vio nacer, a la que siempre había permanecido fiel y a la que volvió un día para crear lo más duradero y perdurable de su obra. Y era fácil comprender, también, que su verdadero espíritu había que buscarlo entre los muros de aquella vieja casa en donde nació, en la que vivía entonces con su madre, rodeado de sus papeles y sus libros, y en la que había alcanzado a lo largo de diez años de soledad y apartamiento la fecunda madurez y plenitud que inspiró sus mejores páginas. Precisamente por eso, porque desde aquel mi primer encuentro con José Pla en su tierra ampurdanesa comprendí que no le ha conocido de veras quien no tuvo el privilegio de tratarle en su lugar natal, en la casa en que nació y en el paisaje que tantas veces ha descrito, he querido evocarle en su vieja casa de Llofriu y en el marco de su bello rincón provinciano, para encuadrar mejor en su escenario y ambiente este rápido esbozo de su perfil humano.

ANTONIO VILANOVA

Bruch, 24.
Barcelona.

PLAZUELA DEL CONDE LUCANOR

JORGE FERRER-VIDAL:

La muerte de la Camila

La muerte de la Camila

Ante la puerta del cuartelillo el hombre vaciló. Miró al cielo y después bajó la vista sobre las losas de la calle. Iba a llover. El hombre pensó que sí, que iba a llover y luego volvió a levantar la cabeza y a mirar sobre la puerta del cuartelillo. Leyó con dificultad el letrero. Las letras estaban corridas sobre la madera, desteñidas, como si la madera hubiese estado destilando lágrimas o sudor durante tiempo y tiempo. El hombre se rascó la cabeza y escupió. Avanzó unos pasos con la mirada aún fija en el letrero y leyó: «Guardia Civil, VII Comandancia». Sonrió y se rascó la axila. Se dijo: «Esto es aquí».

Al entrar, el hombre recordó sus tiempos de servicio. Aquello olía igual que en el Marruecos. El olor acre, fuerte, de la planta sudada de los pies que han caminado mucho. Igual que en el Marruecos. Y también igual que en otros, en muchos, en la mayoría de los sitios, si uno va a mirar. Siempre se olía mal. El mundo olía mal.

El olor le recordó aquello del Protectorado del Marruecos. Bien. Avanzó por el umbral hacia un civil, sentado frente a una mesa que tenía un letrerito que decía: «Información». Al hombre se le ocurrió pensar que el olor aquel le recordaba también lo otro y sonrió. Era curioso aquello. Jo, si lo era... El olor acre, fuerte, le recordaba al hombre los olores buenos de las maña-

nas luminosas, de las vaguadas verdes, de las brumas del río, el olor misterioso de la tierra, del aire, de las jaras. El olor le recordó, precisamente, el asunto en cuestión, el asunto aquel que no se podía olvidar, porque un tío es como es. Un tío es, en efecto, así. Le dan a oler a uno una cosa y, por lo de la imaginación y lo de la asociación de las ideas, recuerda uno.

El hombre se acercó al civil, pensando en las mañanas abiertas, altas, del valle, pensando en el rumor del río, sintiendo el olor de las jaras, del tomillo, del romero, sintiendo la caricia de la brisa en la cara. El hombre se acercó al civil y pensó que las mujeres son todas, a fin de cuentas, así, es decir, que son un cacho perras las mujeres. Vaya, si lo son. Lo más perro que existe.

Por eso lo de la Camila no tenía importancia. El hombre pensó en la Camila. La Camila era morena. Tenía el cabello graso, pero olía bien. La Camila tenía la nariz grande y unos labios carnosos de perra fina. La Camila tenía los dientes blancos y la frente y las orejas chicas y los ojos negros como una cosa mala. Tenía el pecho bien y un lunar en mitad de la espalda, negro como un garbanzo. La Camila tenía muslos escurridizos como los peces, las pantorrillas duras y los piecicos chicos. La Camila estaba bien. El hombre sonrió. Estaba bien. Pero tenía la mala uva. Y eso de tener la mala uva a los veintitrés años era, por decirlo así, triste. El hombre sonrió. La culpa la había tenido ella, la Camila, la presencia tremenda,

la cosa esa formidable de la Camila, a pesar de la mala uva. El hombre recordó cómo había caminado la Camila en el mundo, meneando el detrás con un vaivén inmenso, arrebatador. Recordó su modo de bailar la danza de la cinta, meneándose entera y el gusto que tenía ella por irse sacando toda la ropa, antes de echarse al río a nadar. La vida de uno tenía esas cosas. A pesar de todo, a pesar de su poco de tristeza, las cosas de la vida de uno no estaban del todo mal.

El hombre se acercó al civil. El civil de la Información miraba al hombre y escupía en el suelo. Había estado mirando al hombre desde que entró y se había estado mondando los dientes con la lengua y escupiendo pizquitas de comida. El hombre dijo:

–Hola.

El civil se pasó la mano por un ojo y estiró la cara. Después arrastró la mano por encima de la mejilla, llevando la legaña pegada sobre la piel.

–Hola, ¿qué mira usted?

El hombre se había quedado observando al civil, observando la operación del ojo del civil y el ojo mismo, que se presentaba rojo con lo de la conjuntivitis. El hombre recordó la vez que a la Camila le salió aquello en los ojos también. La vida no respeta nada. Ni los ojos de la Camila había respetado la vida. El civil repitió:

–Eh, ¿qué mira?

El hombre dijo:

–Nada. Recordaba. Tiene usted ese ojo mal.

El civil se paseó la lengua sobre las encías sonoramente. Después escupió al aire.

–Sí, está mal. El cabo trajo esto. Ahora lo tenemos todos.

Ahora el hombre se dio cuenta de que el interior de la habitación estaba en penumbras. El cuarto se iluminaba por un estrecho ventanuco, abierto en una de las paredes, que daba seguramente a un patio y apenas recogía luz. Además, la luz faltaba aquella tarde en todo el mundo. Iba a llover y el cielo estaba gris como un cadáver ya un poco pasadito. Aquello no iba a ser como las mañanas luminosas, en las que el pueblo se movilizaba para admirar a la Camila bañándose en el río. Ah, qué perra. Fue una pena. Lo fue. A un tío no se le puede hacer eso. No se le puede poner celoso a un tío a base de revolcarse en un arroyo, cuya agua no le llega a uno al tobillo, delante de los del pueblo, del maestro, del boticario, del juez, de los señoritos de la finca, de todos. Eso es ser perra y es tener la uva pésima. Un tío va y se harta. Se asquea de todo un tío. El civil dijo:

–Bueno, ¿qué hay? Ya es mucho sonreir y mucho andar por la Comandancia como en guasa.

El hombre sonrió de nuevo. Dijo:

–Ese ojo está mal, muy mal, ¿entiende?

–¿Y qué?

–Nada.

Sí. Fuera, en la calle, sobre el mundo, sobre la vaguada, sobre el río, sobre las jaras del monte y el tomillo y el romero del monte, sobre el cuerpo

desnudo de la Camila, debía estar ya lloviendo, danzando la lluvia sobre todas las cosas. Ver llover era hermoso. Lo era, leñe. A pesar de que suponía tristeza y muerte, la lluvia era bonita. Sí, lo era. El civil dijo:

—Bueno, ¿qué?

El hombre sonrió otra vez:

—Nada. Quiero ver al cabo.

—El cabo no está, ha salido. El cabo estará ahora en casa del Juan, bebiendo chatos. Mecá... para algo es cabo, ¿eh?

El civil escupió sin satisfacción. Después siguió:

—Si quieres algo...

El hombre pensó que sí, que la lluvia debía estar ya danzando sobre el río, sobre el cuerpo perrísimo, estupendo de la Camila en el río. Suspiró.

—Nada. Venía a presentarme.

—A presentarte, ¿para qué?

En el cristal del ventanuco brillaba ya la lluvia.

—Nada. A declarar. Venía a declarar lo de esta tarde.

El civil se rascó la cabeza. La lluvia, la oscuridad, la muerte de los días, la tristeza del mundo, las declaraciones, le fastidiaban al civil. Se pasó de nuevo la mano por el ojo y arrastró otra legaña por encima de la mejilla. Dijo:

—Como tomar declaración, puedo. Siéntate. En el rincón aquel hay una silla.

El hombre acercó la silla y se sentó.

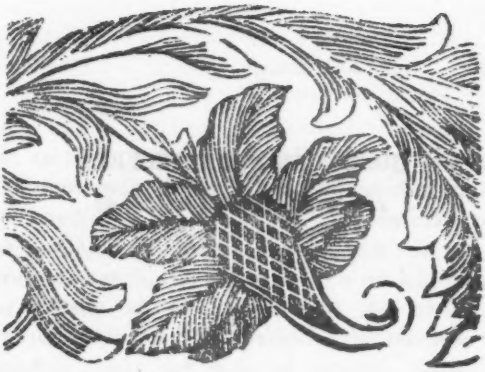
El cuerpo de la Camila se iba a conservar bajo la lluvia como un trozo de mármol, como una de esas

estatuas de mujeres que hay en los monumentos de las plazas. El hombre volvió a sonreir, jo. Cuando a un tío se le buscan las cosquillas, ocurren cosas que hay que declarar después. El hombre miró al cristal de la ventana y apenas pudo distinguirlo. La noche había caído y llovía. No te joroba... Sonrió y comenzó la declaración.

JORGE FERRER-VIDAL

Encarnación, 10.
Madrid.

YUNQUE DE TINTA FRESCA



JOSÉ MARÍA CASTELLET:

De la objetividad al objeto

De la objetividad al objeto

A propósito de las novelas de Alain Robbe-Grillet

I. La narración objetiva

Algunos fundamentos extra-literarios de la narración objetiva.

En más de una ocasión, me he ocupado de los novelistas contemporáneos que han intentado renovar su arte por medio de la aportación de técnicas narrativas que respondieran a nuevas necesidades de expresión. En el mismo sentido, he intentado, en un libro reciente[1], explicar, desde el punto de vista de las relaciones entre autor y lector, la aparición de técnicas nuevas que alejaban, cada vez más, al escritor, como tal, de las páginas de sus libros, y otorgaban al lector un papel primordial en la creación literaria. Por último, me he esforzado, en la medida de mis posibilidades, en subrayar la importancia de la técnica objetiva de narración que, para mí, ha sido la más importante aportación de nuestro siglo a la novela.

---

[1] *La hora del lector*. Biblioteca Breve, n.° 111. Editorial Seix Barral, S. A. Barcelona, 1957.

No voy a extenderme ahora, pues, en la descripción de esa técnica: en estas mismas páginas hablé de ella a propósito de una de las mejores novelas españolas de los últimos años, *El Jarama,* de Rafael Sánchez Ferlosio[2]. Pero sí diré, antes de pasar al tema que hoy nos ocupa, que la técnica objetiva de narración no ha surgido gratuitamente del capricho de algunos escritores, sino que es el correspondiente literario de una nueva concepción del mundo, en la que han intervenido una serie de factores tales como los hallazgos de la física moderna, las teorías filosóficas del existencialismo y el marxismo, la escuela psicológica del comportamiento («behaviourismo») y la fisiológica de los reflejos, las doctrinas sociales que, desde hace un siglo, están dando un giro copernicano a la historia de la humanidad, y los descubrimientos expresivos del cine y la televisión, junto con los de la pintura, la escultura y la arquitectura de nuestros días.

Más adelante me ocuparé, someramente, de algunos de esos factores. Pero antes quisiera reproducir unas líneas de un comentarista de Heidegger –al que, en otro aspecto, me referiré más adelante– que pueden servir de ejemplo, en el caso de una filosofía determinada, a lo que he dicho respecto de la idoneidad histórica de las narraciones objetivas. Dice Alberto del Campo:

> «*...El hombre no tiene que escapar de ninguna jaula interior, por la simple razón de que*

---

[2] Papeles de Son Armadans, n.º II.

el 'hombre interior' no existe. Los llamados 'fenómenos interiores', las emociones, por ejemplo, no están escondidas en las profundidades del alma humana, sino que están visibles en los gestos y en el comportamiento mismo del hombre. La cólera de ese hombre, la vergüenza, 'se les sale a la cara'. No existe algo así como una vía interior que nos conduzca hasta dichas emociones, sino que, como dijera profundamente Goethe, 'todo lo que está dentro está también fuera'»[3].

Así pues, la técnica objetiva, —que consiste esencialmente en narrar las historias novelescas con la misma imparcialidad con que lo haría una cámara cinematográfica, esto es, reproduciendo fielmente, sin añadir o intentar análisis alguno, lo que es pura exteriorización de una conducta humana, en un espacio determinado y en una situación dada— encuentra su correspondencia filosófica en las modernas corrientes del pensamiento.

Ahora bien, con mayor influencia que la filosofía, otros factores han determinado la aparición de la técnica objetiva de narración. Y, entre ellos, la física moderna y el cine ocupan el primer lugar.

La física moderna ha descubierto que el sentido de la vista nos proporciona un conocimiento más com-

---

[3] *El trabajo material en la Filosofía de Martín Heidegger. Laye*, n.° 21. Barcelona. Noviembre-Diciembre 1952.

pleto acerca del mundo físico que el que nos dan los otros sentidos. No es por casualidad, pues, que, paralelo al hecho del descubrimiento de una nueva cultura por la imagen, gracias al cine, los escritores más inteligentes hayan encontrado en la física moderna un fundamento de peso para el cultivo de las formas objetivas de narración, que dan gran importancia a las descripciones externas de los objetos o de los gestos de los personajes, en detrimento de las inmersiones en las profundidades del alma humana.

Pero hay más: en contra de lo que opina el vulgo, la realidad que aprehendemos con el que nos parece el más *real* de los sentidos, el tacto, es la más engañosa. No hay, en realidad, conocimiento a través del tacto, sino solamente proximidad física, «contacto». La vista, en cambio, nos ayuda a comprender más fácilmente las nociones de objetividad y subjetividad, que la física moderna ha analizado con especial interés. La teoría de la relatividad, en este sentido, es, por el momento, el último estadio en la eliminación de los elementos subjetivos en las impresiones. Y eliminados éstos, los objetos y el mundo físico que nos rodea se nos ofrecen con una existencia «fuera de nosotros», objetiva, que obliga al hombre a nuevas tomas de posición frente a los acontecimientos del mundo exterior.

Dice Bertrand Russell que, «debido principalmente a ideas derivadas del sentido de la vista, los físicos se han visto llevados a la moderna concepción del átomo como un centro desde el cual parten las radiaciones. (...) La física moderna, por consiguiente, reduce la

materia a una serie de acontecimientos que emanan de un centro. (...) Los sucesos que sustituyen a lo que, según la vieja concepción, se consideraba la materia, se infieren por sus efectos sobre la vista, la placa fotográfica y otros instrumentos. Lo que sabemos acerca de los mismos no es su carácter intrínseco, sino más bien su estructura y las leyes matemáticas que los rigen»[4].

En consecuencia, no es de extrañar que un nuevo modo *objetivo* de ver las cosas se deduzca de la física, como veremos que se deduce del cine, de la psicología o de la filosofía. Y, muy especialmente, al negar la física la materia o sustancia de los antiguos, sustituyéndolas por unos sucesos o acontecimientos que se infieren por sus efectos sobre la vista —o sobre algunos instrumentos adecuados— nos obliga a nuevas tomas de posición ante el mundo, de las que los novelistas contemporáneos extraen una doble lección: descripción óptica u objetiva y, como veremos en Alain Robbe-Grillet, atención especial al mundo de los objetos.

Por otra parte, el cine ha enseñado al hombre moderno una nueva manera de mirar las cosas, de observar el mundo. Ante todo, ha proporcionado una gran flexibilidad en la que podríamos llamar «cuestión de los puntos de vista». Al identificarse con el ojo de la cámara, el espectador ha aprendido a acercarse o a alejarse de las cosas según las necesidades de la

---

[4] *Fundamentos de Filosofía*. 2.ª edición. José Janés, Editor. Barcelona, 1956.

narración cinematográfica. El cine, pues, ha hecho patente una lógica del enfoque visual de las cosas y de las situaciones, que los novelistas han aprovechado para sus narraciones, del mismo modo que han aprovechado técnicas cinematográficas, como la de la elipsis, la de la sugestión por el gesto y la del «découpage».

Ahora bien, el ojo de la cámara recoge únicamente situaciones y objetos, gestos y sonidos, exteriores a él. Recoge, diríamos, apariencias, pero no pensamientos, deseos, emociones o pasiones humanas que no se manifiesten en palabras, gritos, gestos o acciones. El ojo de la cámara recibe, imparcialmente, por un lado, las apariencias del mundo físico, los objetos; y por otro, las conductas humanas.

Trasladado a la novela, este modo de narrar conduce a una revalorización de los objetos y concede una atención especial a las manifestaciones externas de la conducta humana.

Ahora bien, el ser humano es egoísta. Inmerso en sus preocupaciones, en los problemas de la vida cotidiana y en las siempre difíciles relaciones con los otros hombres, olvida muchas veces el mundo físico que le rodea y, en él, olvida especialmente a esos seres inertes, a esos objetos que tantas veces le son –y así los llama– útiles. Así han procedido, también, los novelistas, hasta que Alain Robbe-Grillet, con sus novelas, ha intentado, como veremos, rescatar a los objetos del olvido en que estaban sumidos y ha revelado a sus lectores la existencia de un mundo que ha convertido en materia novelesca. Pero antes de entrar en

el estudio literario de ese mundo, veamos, muy sucintamente, que –antes que la literatura– habían dedicado su atención a los objetos la filosofía y el cine.

II. El mundo de los objetos

Los objetos y la filosofía actual

Lamento no poseer competencia alguna en materia filosófica, porque sería ahora conveniente –para subrayar la importancia del tema de los objetos en nuestros días– hacer una incursión en el terreno de la filosofía contemporánea y analizar los diversos conceptos de «objeto» que encontramos en las principales escuelas. Por ello, sólo me puede estar permitido mencionar, sin profundizar críticamente, el gran interés que ese tema ha despertado en las más importantes corrientes filosóficas actuales, especialmente en el existencialismo y en el marxismo.

Una de las más interesantes aportaciones de Heidegger al tema de los objetos –frente a la filosofía tradicional e, incluso, frente a Husserl– ha sido, precisamente, la de desvelar la falsa concepción estratificada de los objetos. Para Husserl, «los seres son sustancias objetivas captables en una intuición, y estos seres objetivos están constituídos sobre una capa material a la cual se añaden nuevos valores mediante los

cuales se constituye una nueva zona de objetividad: la de los objetos usuales». Para Heidegger, en cambio, que desecha la relación unitiva del sujeto-objeto y atiende a la forma inmediata y natural en que el hombre vive o está en el mundo, «todo ente (salvo ese ente especial que es el hombre) es un útil, un instrumento manuable»[5]. El hombre, por otra parte, se encuentra constantemente rodeado —en su mundo cotidiano, en su «Umwelt», en su «circunstancia»— de objetos con los que se ve obligado a tener un trato determinado. Este trato será, para Heidegger, una relación de «Besorgen», esto es, de ocupación, de solicitud y, en definitiva, de trabajo. Para Heidegger, pues, —y en ello coinciden otros pensadores existencialistas, como Sartre o Merleau-Ponty— las cosas, los objetos, tal como se nos presentan en el trato inmediato, son y se llaman útiles, útiles de trabajo.

No es de extrañar, en este sentido, que la filosofía de Marx incida también y con igual preocupación, en el tema de los objetos. Así, el tema de las relaciones entre hombre, objeto-instrumento y objeto-producto, es uno de los temas centrales del pensamiento marxista, que muy especialmente se ocupa de la tesis de la alienación del hombre y su trabajo (alienación del producto y en el producto) dentro de ciertas estructuras sociales.

---

[5] Alberto del Campo: artículo citado.

Hemos dicho, líneas arriba, que el cine reveló –redescubrió– al hombre la imagen visual del mundo, y que muchos novelistas de nuestros días aprovecharon esta revelación para narrar desde un punto de vista objetivo y externo. Pero esos novelistas olvidaron que el cine no sólo había redescubierto las posibilidades expresivas de los gestos y las voces, de las miradas y los silencios, sino que había mostrado también –mudos, pero presentes; yertos, pero existentes– los objetos. Más sutiles los directores cinematográficos que los novelistas, supieron extraer de los objetos sus posibilidades expresivas, en tanto que eran compañeros del hombre, testigos silenciosos –aunque a veces operantes– de las situaciones que tenían lugar en su presencia. Algunos de los mejores directores de cine han aprovechado, con plena conciencia de ello, esas posibilidades expresivas que ellos mismos han formulado en diversas ocasiones. Así, Jean Epstein ha dicho que «en la pantalla, los objetos tienen actitudes», como las tienen muchas veces en la vida real.

Se me dirá, quizás, que no hay que dar una excesiva importancia a los objetos, a los útiles, dado que éstos lo son en cuanto están en función del hombre. Pero, creo yo, que, por sabida, esta objeción se hace inoperante. No se trata aquí de escribir un tratado sobre «la maravillosa vida de los objetos», sino de completar esa nueva visión del mundo que nos ha llegado de la mano del cine y de llenar el hueco que

muchos novelistas «objetivistas» han dejado al olvidar a los objetos, preocupados sustancialmente por las actitudes humanas.

Alain Robbe-Grillet, los objetos y el espacio-tiempo

Me ha parecido, pues, siquiera fuese con la superficialidad de las líneas precedentes, que, antes de entrar en el estudio de las obras de Robbe-Grillet, era preciso sugerir al lector el proceso que había llevado al novelista inteligente y consciente de nuestros días a la elaboración de una técnica narrativa adecuada a las formas de ver, de sentir o de pensar actuales. Contra lo que muchos lectores y aun escritores opinan, no ha habido en ese proceso elaboración gratuita alguna, sino conjunción de una serie de factores —filosóficos, psicológicos, físicos e históricos— que, fatalmente, tenían que desembocar en nuevas formas de expresión literaria. Ahora bien, parece obvio añadir que la consideración de esos factores no implica, en ningún caso, una valoración previa de calidad. La función del crítico empieza, precisamente, donde termina la exposición de ese proceso histórico que hemos esbozado. Sin embargo, el crítico no puede dejar de tener en cuenta los diversos factores que hemos enumerado, ya que de su análisis literario se desprenderá una valoración que no puede prescindir de la autenticidad histórica de la obra que ha sido objeto de su atención. De ahí que —al igual que esos lectores o escritores que en su desconocimiento se aferran a las formas literarias caducas —el crítico que

prescinda, ignore o desprecie los términos de la evolución histórica de la literatura (que corre parejas con la de la humanidad), se exponga a caer en pecado de frivolidad y a que su labor, fuera del ámbito histórico de su tiempo, vaya lastrada desde el principio por la onerosa carga de la esterilidad.

Dicho esto, quizás las obras de Alain Robbe-Grillet ya no parecerán al lector ingenuo tan extrañas, difíciles y aun incomprensibles —no en su argumento, sino en su significación— como podrían parecer (y, de hecho, han parecido) a los lectores o críticos que, prescindiendo del enfoque histórico-literario, se han enfrentado con ellas como si se tratara de libros surgidos gratuitamente, esto es, sin una tradición cultural que los avale o justifique.

Digamos aún, antes de entrar en materia, que Robbe-Grillet ha intentado soslayar el olvido que los novelistas de nuestros días —preocupados por los problemas técnicos de la narración objetiva y por los hallazgos psicológicos que se desprenden de la conducta externa de sus personajes— han tenido con esos objetos que, del mismo modo que los hombres, *están ahí*, en el mundo, y de los que los hombres nos servimos constantemente, cuando no somos nosotros los que somos *objeto* de su, a veces, operante presencia. Como veremos más adelante, Robbe-Grillet ha introducido también en la novela —después de que otros novelistas introdujeron el psicoanálisis, primero, y el existencialismo, el marxismo, el «behaviourismo» y otras teorías, más tarde— algunas nociones de la física moderna, y, muy especialmente, la del espacio-tiempo.

III. Las novelas de Alain Robbe-Grillet

Robbe-Grillet y la novela tradicional

Alain Robbe-Grillet es un novelista francés, nacido en Brest, en 1922, que ha publicado, hasta el momento, tres novelas[6], algunos relatos breves y unos pocos artículos críticos. Sus obras han suscitado, en Francia, un gran interés y numerosas polémicas. Y han obtenido los premios *Fénéon* y *de los Críticos,* aparte del premio de la *Fundación del Ducca,* consistente en una bolsa de ayuda a los novelistas jóvenes cuyas primeras obras, a juicio de los jurados, sean prometedoras de un futuro literario de gran importancia.

Más adelante, nos ocuparemos de las novelas de Alain Robbe-Grillet. Pero, antes, me parece oportuno reflejar algunas de sus ideas sobre la novela.

Con una sinceridad que predispone al lector a otorgar un margen de confianza a las opiniones de este escritor, empieza Robbe-Grillet —en un artículo titulado *Une voie pour le roman futur*[7]— por confesar el relativo éxito que los nuevos procedimientos narrativos

---

[6] La tercera de esas novelas, *La Jalousie*, acaba de aparecer en Francia. Yo me referiré solamente, en las líneas siguientes, a las dos primeras, recién aparecidas en español, publicadas en la «Biblioteca Breve», n.° 107 y 108, de la Editorial Seix Barral, S. A. Barcelona, 1956.

[7] N. N. R. F. n.° 43.

han tenido, en los últimos cincuenta años, en el público lector: «La única concepción novelesca que, aún hoy, tiene curso es, de hecho, la de Balzac». El público más numeroso, pues, sigue buscando en las novelas «el estudio de una pasión, en un medio dado». Sin embargo, «a nuestro alrededor (...) las cosas 'están ahí'. Su superficie es limpia y lisa, intacta, aunque sin brillo ambiguo ni transparencias. Y toda nuestra literatura no ha logrado aún descantillar sus esquinas ni ablandar sus curvas». Y, en consecuencia, «en lugar del universo de 'significaciones' (psicológicas, sociales y funcionales), sería conveniente intentar constituir un mundo más sólido, más inmediato; que los objetos y los gestos se impongan, ante todo, por su 'presencia' y que esa presencia prosiga, continuamente, hasta dominar —por encima de cualquiera teoría explicativa que tendiera a encerrarlos en un sistema cualquiera de referencias (sentimental, sociológico, freudiano, metafísico, etc.)» ¿Cómo será, ese universo novelesco futuro?, se preguntará el lector. Y Robbe-Grillet contesta: «Gestos y objetos estarán 'ahí' antes de ser 'cualquier' cosa; y permanecerán 'ahí' duros, inalterables, presentes para siempre. (...) Las cosas no serán, ya, el vago reflejo del alma inconcreta de los héroes, la imagen de sus tormentos, el reporte de sus deseos».

Más adelante, Robbe-Grillet se formula otra pregunta que, asimismo, está en el ánimo de los lectores: «¿Y por qué ahora?», para proseguir diciendo: «Existe hoy, en efecto, un elemento nuevo, que nos separa

—esta vez radicalmente— de Balzac, del mismo modo que nos separa de Gide o de Mme. de Lafayette; es la derrocación de los viejos mitos de la 'profundidad'. (...) La revolución llevada a cabo ha sido importante: no sólo consideramos ya el mundo como un bien nuestro, como nuestra propiedad privada, calcada sobre nuestras necesidades y domesticada, sino que, por añadidura, no creemos tampoco en esa profundidad».

Se trata, pues, de condenar, de un modo absoluto y sin paliativos, a la novela psicológica, al «sacrosanto análisis psicológico». Y, en vez de las profundidades, de las simas abiertas sobre las almas, se tratará de volver a la superficie de las cosas, al mundo real: «la superficie de las cosas ha dejado de ser, para todos, la máscara de su corazón (puerta abierta a los peores 'más allá' de la metafísica)».

En consecuencia, es todo el lenguaje literario el que debiera cambiar, el que está cambiando. «Comprobamos, día a día, la repugnancia creciente de los más conscientes ante las palabras de carácter viscoso, analógico o mágico. Entretanto, el adjetivo óptico, descriptivo, que se contenta con medir, situar, limitar y definir, señala, probablemente, el difícil camino de un nuevo arte novelesco».

Se va, pues, más allá de la objetividad narrativa que, muchas veces, aún, intentaba descubrir ciertas «profundidades psicológicas» a través del gesto o de las palabras de los personajes. Para Robbe-Grillet no existe, y no deberá existir, más que la limpia superficie de las cosas y la rotunda expresividad de los gestos, en

tanto cuanto *están-ahí,* sin trasfondo ni significación simbólica alguna.

¿Cómo procede Robbe-Grillet en sus novelas? ¿En qué grado y con qué resultados transforma el escritor sus teorías en realidades novelescas? Sólo el análisis de sus obras nos permitirá responder a estas preguntas.

«La doble muerte del profesor Dupont» y el tiempo

Esta primera obra de Robbe-Grillet presenta un aspecto de novela policíaca. En efecto, en una población de provincias, un desconocido trata de asesinar al profesor Dupont, en el domicilio de éste, una tarde a las siete y media. El intento fracasa y Dupont, puesto en aviso, huye de su casa, aunque –para engañar a la organización política que le persigue– arregla las cosas de tal modo que parezca que el atentado tuvo el éxito previsto. Todo el mundo –incluso la policía– cree en la muerte de Dupont y el gobierno central decide mandar un agente especial, un tal Wallas, que empieza inmediatamente su investigación. Wallas se encuentra con grandes dificultades para avanzar en su encuesta, ya que los datos son pocos y los testigos vacilan. Por fin, llega a una única averiguación cierta: el asesino volverá, a las siete y media de la tarde, esto es, veinticuatro horas después del crimen, al lugar del mismo. Wallas le precede y se instala en el despacho del profesor Dupont. A las siete y media en punto, aparece un desconocido que intenta disparar

sobre Wallas, pero éste, más rapido, se avanza a la acción del desconocido, dispara y lo mata. El muerto resultará ser el propio Dupont.

A primera vista, pues, se trata de una obra policíaca. Pero, inmediatamente, el lector avisado se dará cuenta de que en la novela existen otras muchas cosas aparte de la anécdota. Por ejemplo, *el tiempo*. En efecto, esas veinticuatro horas que discurren entre la falsa y la verdadera muerte del profesor Dupont, pueden considerarse –desde el punto de vista del propio profesor– como inexistentes. Una especie de extraña fatalidad había dispuesto que Dupont muriera a las siete y media de un día determinado. Y el azar de las cosas, al disponer el fallo de la intentona de asesinato, no ha hecho otra cosa que retrasar la muerte por veinticuatro horas y cambiar la mano homicida. Se justifica, pues, la cita de Sófocles que encabeza el libro:

El tiempo que todo lo prevé,
ha dado la solución a pesar tuyo.

El profesor Dupont no puede librarse de una muerte que le estaba destinada y de la que quiso huir, sin saber que esa huída no haría sino aglutinar los hechos de tal modo que, pasadas veinticuatro horas justas, volvería a enfrentarse –definitivamente ahora– con la muerte. Con sus actos, con sus engaños, con su huída, pues, el profesor Dupont no hizo otra cosa que montar, él mismo, con todo detalle, la escena del asesinato.

En el prólogo de la novela, Robbe-Grillet nos avisa

acerca de lo que va a ocurrir. «Desgraciadamente –dice– el tiempo pronto dejará de mandar. Envueltos en su cerco de errores y de dudas, los acontecimientos de este día, por pequeños que puedan ser, van a empezar su trabajo dentro de breves momentos, minando progresivamente el orden ideal e introduciendo solapadamente, aquí y allá, una inversión, un desequilibrio, una confusión, un recodo, para llevar a cabo lentamente su obra...»

Se trata, pues, de un error del tiempo o, mejor dicho, (con resabios de Einstein, cuyas teorías sobre el tiempo han influído notablemente en Robbe-Grillet), de un error del sujeto observador, en este caso el profesor Dupont, hundido en el *tiempo humano,* sin imaginación para comprender este *otro tiempo,* para el cual el *tiempo humano* está lleno de vueltas atrás, de repeticiones e interferencias, que permiten, «siguiendo la situación del observador» –como diría Einstein– dar, del mismo acontecimiento, cien versiones contradictorias.

Sabemos hoy, gracias a la física moderna, que existen, entre la materia y el tiempo, correspondencias vivas, influencias e intercambios. Por lo mismo, no es de extrañar la importancia que, con *el tiempo,* adquieren *los objetos* en *La doble muerte del profesor Dupont.* El título francés de esta novela es *Les gommes,* las gomas, esto es, esos objetos de caucho, amarillentos, inertes y algo flexibles que adquieren, a través de la anécdota, una gran importancia, como la adquieren otros muchos objetos que Robbe-Grillet describe con la

precisión casi científica que es una de las características de su estilo.

Pero de los objetos hablaremos con más detalle a propósito de la segunda novela de Robbe-Grillet, *El mirón (Le voyeur)*.

«El mirón» y la rebelión de los objetos

El argumento de la segunda novela de Alain Robbe-Grillet no es policíaco, aunque en él se cometa un crimen precedido de una violación. Tiene, sin embargo, un aire policíaco, porque, si bien se escamotea al lector la escena misma de la violación y del crimen, se le obliga a reconstruirlas mentalmente. El lector, así, hace de imaginario detective y ésa es la intención primera del autor. Las otras intenciones, las iremos viendo a medida que penetremos en el análisis de la novela.

Mathias, vendedor de relojes a domicilio, desembarca en una isla cercana a la costa, de la que es oriundo, pero a la que no ha vuelto desde hace treinta años. Lleva consigo un muestrario y una pequeña existencia de relojes que intentará colocar a los habitantes de la isla. Después de alquilar una bicicleta, se dirige a visitar a sus posibles clientes, adentrándose en la isla. La narración está cortada en diversos puntos y no sigue, al minuto, las andanzas de Mathias. De pronto, el lector se da cuenta de que ha sucedido algo extraño, relacionado con el espacio de tiempo —una hora— que no aparece en la obra. Y, por una serie de indicios

—conversaciones, objetos— llega a averiguar que, durante este lapso de tiempo, se ha cometido el crimen, del que ha sido víctima una niña de trece años. Poco a poco, el lector adquiere la certidumbre de que el asesino es Mathias: se advierte en él un cierto temor, manifestado en preocupación por destruir pequeños objetos o por justificar su empleo de tiempo durante esa hora vacía en el relato. Por fin, Mathias —a la mañana siguiente— vuelve a embarcarse, sin dejar tras de sí otras sospechas que las del lector.

Ahora bien, en una lectura atenta, éste descubrirá muy pronto —en las primeras páginas— los signos de la fatalidad que arrastrarán, más tarde, a Mathias a perpetrar el crimen. Y esos signos no son otra cosa que la repetida presencia de pequeños objetos (un cordel, unos pitillos, unos caramelos) que forman como una constelación determinante que precipita en el ánimo del lector la idea de que van a ser ellos, más que el propio Mathias, los que van a condicionar la acción de la novela. Esos objetos parecen, a primera vista, manifestar simplemente su existencia, su *estar-ahí*. Pero más adelante, nos damos cuenta de que *están-ahí* porque *están-para-alguna-cosa*. Para Robbe-Grillet, pues, las constelaciones de objetos no son puramente expresivas, sino que son creadoras. Tienen una misión, no para ser revelada, sino que cumplir. Su papel —dice Roland Barthés— es dinámico y no heurístico. Son los objetos, en definitiva, los que cometen el crimen, y Mathias es, solamente, su instrumento. La rebelión de los objetos, podríamos llamar a esa imprevista rei-

vindicación de las cosas. Una rebelión más que ha seguido a la de los personajes, como, en otros órdenes de la vida, se han rebelado y han presentado sus reivindicaciones los menesterosos, los olvidados, los oprimidos.

No se me ocultan, llegado este momento, las objeciones que puedan presentar los lectores de buena fe, respecto a la complicación y oscuridad de todo cuanto llevamos dicho. Y no se me ocultan, porque –a cada paso– se me presentan a mí mismo. Más de una vez, me pregunto –al intentar explicarme los fenómenos técnicos de la novela de hoy– si no estaremos entre todos, deformando la literatura, pidiendo que dé de sí más de lo que puede y, quizás, de lo que debe. Pero existe en mí, como existe en otros críticos y en muchos lectores, un sentido oculto que nos llama a seguir investigando en el fenómeno literario con el convencimiento de que son precisamente los casos extremos –como fue en su día Joyce, por ejemplo– los que dictan la evolución histórica de la literatura, como en otros terrenos son las nuevas teorías –por desconcertantes que parezcan en el momento de su aparición– las que impulsan la historia de la humanidad. Pienso, entre otros, en el caso de Freud, el genial innovador en el campo de la psicología, a quien, en sus últimos años, arrastraban sus propias teorías hasta hacerle negar o a no tener en cuenta otras innovaciones o descubrimientos que se estaban produciendo en su especialidad y, en muchos casos, innovaciones que se derivaban, naturalmente, de sus doctrinas.

Es muy posible, pienso, que Robbe-Grillet lleve esa «rebelión de los objetos» hasta límites extraliterarios. Pero lo cierto es que su postura, sus convicciones y la plasmación que hace de ellas en sus novelas son tan auténticas que se hará difícil, de ahora en adelante, escribir sin tenerlas en cuenta. Quisiera insistir en que no se trata de meros experimentos literarios. Ante sus obras, sentimos crecer con fuerza irreprimible esa «rebelión de los objetos» y descubrimos, de pronto, todo un espacio que estaba frente a nuestros ojos, densamente poblado por los objetos, por las cosas familiares y cotidianas y que, quizás por este carácter, nos pasaban desapercibidas.

Claro está que, sin una alta calidad literaria, el mundo de Robbe-Grillet no nos hubiera interesado. Pero los libros de nuestro autor son, ante todo, novelas que poseen un interés determinado, incluso para el lector que no busque en ellas más que una ocasión de entretenimiento. No hasta el punto de ser apasionantes y amenas, ya que en este sentido sólo pueden serlo para los que descubren, página tras página, todas las veladas alusiones, todos los trucos técnicos, todo el fascinante sentido del mundo de los objetos que nos ofrece Robbe-Grillet.

Para llevarnos de la mano hasta ese mundo que, al principio, nos sentimos dispuestos a rechazar instintivamente, se vale Robbe-Grillet de un estilo extremadamente sugestivo y de una capacidad descriptiva antológica. Quisiera disponer de más espacio para dar una cita, «in extenso», del primer capítulo de *El mirón*.

Pero quizás otras, más breves, sirvan para ilustrar lo que intento sugerir. Por ejemplo, en el momento de desembarcar en la isla, Mathias se encuentra el trozo de cordel del que se servirá más adelante:

> *«Era un fino bramante de cáñamo, en perfecto estado, cuidadosamente arrollado en forma de ocho, con algunas espiras suplementarias que ceñían la estranguladura. Debía de ser bastante largo: un metro al menos, o quizás dos. (...) Mathias se bajó a recogerlo. Al levantarse, divisó, unos pasos a la derecha, a una niña de siete u ocho años que le contemplaba muy seria, tranquilamente fijos en él sus grandes ojos».*

En estas breves líneas, describe Robbe-Grillet uno de los objetos-eje de la novela –el cordel– y, como una premonición, hace intervenir el factor humano que lo relacionará con la acción de la misma: una niña de ojos tranquilos, que viene a ser como la imagen primera de la niña que será asesinada más tarde.

Pero en donde encontramos el más característico estilo de Robbe-Grillet es en las descripciones espaciales, hechas en términos geométricos, que nos recuerdan los cuadros de los pintores todavía figurativos que, sin embargo, emplean ya la técnica de los abstractos.

En todas sus descripciones huye Robbe-Grillet de los adjetivos singulares y totales, tan frecuentemente empleados en la literatura narrativa tradicional, del

mismo modo que huye de las metáforas, adjetivos de sustancia. A lo largo de sus novelas, no encontramos nunca adjetivos táctiles, sustituídos siempre por adjetivos ópticos. En sus descripciones, la calificación no es nunca analógica, sino simplemente espacial o situacional, y ésta es una de las características más relevantes del estilo de Robbe-Grillet y una de sus aportaciones más notables a la novela actual, dado que una de las contradicciones de los narradores objetivos consiste, frecuentemente, en el uso de adjetivos que traducen sensaciones incompatibles con la frialdad y con la objetividad total del ojo de la cámara cinematográfica, punto de vista del narrador de técnica objetiva.

En este sentido, dice Roland Barthés: «las descripciones de Robbe-Grillet se aproximan a la pintura moderna, en la medida que ésta ha abandonado la calificación sustancial del espacio para proponer una lectura simultánea de los planos figurativos y restituir a los objetos su 'delgadez esencial'».

Así pues, el esfuerzo estilístico más importante de Robbe-Grillet tiende a destruir el adjetivo clásico que cubre, como un caparazón, a los objetos. En este aspecto, la lucidez de nuestro escritor ha sido decisiva. El objeto clásico segregaba fatalmente sus adjetivos. El objeto actual, para liberarse, se rebela destruyendo las películas o capas adjetivas que lo inmovilizaban y falseaban, para quedar, ahora, idéntico a sí mismo. Libre ya, el objeto está disponible y abierto a una nueva dimensión, el tiempo.

Las aportaciones más interesantes de Robbe-Grillet a la novela contemporánea son, para mí, la reividincación de los objetos, la reconstrucción del espacio en la novela —dando entrada a la cuarta dimensión— y la eliminación de los adjetivos clásicos.

Sus obras son discutibles y serán discutidas. Pero sus aportaciones pueden llegar a ejercer una singular influencia en la obra de los escritores de nuestro tiempo. Su lucha contra los esquemas de las novelas decimónónicas, todavía vigentes en algunos aspectos, es, por el momento, una lucha en la que están comprometidos los novelistas actuales más auténticos. Y aunque el público lector tarde todavía unos cuantos años en comprender su esfuerzo y el valor intrínseco de sus novelas, lo cierto es que las nuevas teorías novelísticas ganan terreno día a día y, en este sentido, las suyas, tan rígidamente sostenidas, se distinguen por su coherencia ideológica y por su eficacia literaria. Es posible que su formalismo intransigente de hoy, dé paso a formas más flexibles de expresión. Pero, en todo caso, esas dos primeras novelas de Alain Robbe-Grillet quedarán en la historia de la literatura como un bello ejemplo de honestidad intelectual y de buen hacer literario.

JOSÉ MARÍA CASTELLET

Córcega, 437.
Barcelona.

TRIBUNAL DEL VIENTO

a mi querella el tribunal del viento,

CONDE DE VILLAMEDIANA.

A propósito del último libro de Aranguren

Ha querido reunir Aranguren, bajo el título de *Crítica y meditación*[1], una serie de artículos ya conocidos que, según declaración propia, «coinciden, negativamente, en no ser de tema religioso ni técnicamente filosófico». Bien está, a efectos de una más completa apreciación de la sagaz y didáctica obra de Aranguren, esta agrupación temática de su dispersa labor de crítico literario y de comentarista de muy específicos problemas de nuestro tiempo. En Aranguren, y debido a su clara y rigurosa actitud ética, se da algo tan necesario en la España de hoy como es la bien ensamblada honestidad de razones y obras, la inquebrantable permanencia de una línea de conducta que, fluyendo de los hondones de su conciencia de católico, se entraña en la sólida trabazón de su obra. Dicho con otras palabras: en Aranguren importa tanto lo que quiere decirnos y, de hecho, nos dice, cuanto la forma como nos lo dice. Parece obvio insistir sobre punto tan trasnochado e incuestionable y, sin embargo, no estaría de más hacer ahora hincapié, siquiera sea someramente, en algunos determinados aspectos de la personalidad de Aranguren, tan traída y llevada últimamente, y no siempre para bien. Aunque, en realidad, el libro que comentamos sólo representa

[1] José Luis L. Aranguren: *Crítica y meditación*, Taurus Ediciones. Madrid, 1957.

una apresurada y un tanto marginal faceta del ensayista, queremos apoyarnos en la oportunidad de su aparición para exponer nuestros puntos de vista sobre la innegable importancia que nos muestra, con tan preclara y ejemplar honradez, la postura ética y literaria de Aranguren.

Nos interesa referirnos, en primer lugar, a una cierta y un tanto solapada actitud negativa en torno a la obra de Aranguren que ha venido produciéndose desde hace algún tiempo. Se ha querido, entre otras peregrinas apreciaciones críticas –tal, por ejemplo, la de entender como *peligrosa* o *desviacionista* su religiosidad–, traer a extraña colación el hecho de que Aranguren no haya conseguido ser un *maestro* o un *creador*. El sambenito que se le ha intentado colgar acaso no merezca otro comentario que el señalamiento de su insólita y gratuita pretensión. No deja de producirnos un desconcertado sentimiento de sorpresa este prurito, que tan alarmantemente va tomando cuerpo en el país, de fomentar la confusión. Nos parece que, en cualquier caso, es de una temeraria inconsistencia argumental contraponer a la labor de un ensayista, como ha querido hacerse al hablar de Aranguren, su falta de *aventura creadora*. ¿Por qué complicado sistema de razonamiento puede exigírsele a un escritor de filiación filosófica que, sobre serlo y enseñarnos a andar el camino de muchos descubridores perfiles de la problemática de nuestro tiempo, tenga también que *crear* o *inventar* una especie de artilugio *político* que desencadene la apoyatura más o menos intelectual de toda una mayoría? Jamás, que nosotros sepamos, un escritor íntegro ha pretendido

otra cosa que serlo de veras, al margen de cualquier otra determinante extraliteraria o de índole convencional. No se nos alcanza del todo –aunque sí en parte– la intención que ha movido a algunos detractores de la obra de Aranguren al esgrimir, en insospechado demérito suyo, que no es un *genio* y que, por una no muy clara consecuencia, tampoco es un *maestro*. En el caso concreto de un ensayista, de un catedrático de ética, si se quiere, es ingenuo buscarle objeciones a su labor por el mero hecho de su falta de *riesgo* y *aventura*. ¿Qué significa la *aventura* y el *riesgo* en el ejercicio de una labor intelectual, tan centrada –que es de lo que aquí se trata– en una zona de auténtica raíz filosófica y didáctica? Aranguren se ha limitado a ser verdadero consigo mismo y a ofrecernos el producto de esa convivenciadora verdad por medio de un procedimiento expositivo rebosante de decencia y de rigor. A muchos nos consta que Aranguren ha afrontado, contra viento y marea, la dedicación profesoral a su cátedra de ética. Y es ocioso suponer que jamás se habrá detenido a pensar si es o no es un *genio*. A veces, todo ese eclecticismo con el que se ha querido jugar para buscarle la ausencia de *riesgo* a su obra, se nos aparece como una especie de arbitraria y pueril demagogia. Que Aranguren sea o no un maestro ya es asunto más prolijo de dilucidar. En todo caso, no cabe duda que un buen sector de la juventud estudiosa y atenta sigue a Aranguren y lo respeta y aprende de él, quizás por los mismos motivos de libertad moral que ven, por ejemplo, en Pedro Laín. El hecho es evidente y resulta poco menos que desconsolador que, a estas

alturas, haya quienes finjan ignorarlo y nieguen a Aranguren y Laín precisamente aquello que muchos de nosotros juzgamos como más afirmativo y categórico.

Queremos, por último, y volviendo al libro que motiva esta divagación, dejar bien sentado lo que, para nosotros, constituye un aspecto de la obra de Aranguren muy rara vez tenido en cuenta. Aparte, claro es, de otras más significativas y abarcadoras parcelas de la obra del ensayista, creemos que Aranguren es un excepcional crítico de poesía. Insistimos en esta determinada bifurcación —que quizás no lo sea— de su labor literaria, porque nos parece que Aranguren está llamado a salvar, en la medida de sus innegables posibilidades, una específica orientación de la crítica poética que de hecho adolece de una mínima atención profesional en nuestro país. Hablamos, concretamente, de la posible y servicial interpretación filosófica de la poesía que Aranguren puede y debe seguir desentrañándonos. Ello no pretende ir en detrimento, claro es, ni desplazar en modo alguno ese otro perfil de la crítica cuyo ejercicio encuentra su más cabal magisterio en Dámaso Alonso. Pero es bien cierto que Aranguren, por otro camino, nos ha andado con un riguroso y suasorio entendimiento muchos reductos manantiales y *metafísicos* de nuestra poesía, siguiendo el honesto y verdadero decir de don Antonio Machado cuando, refiriéndose a la crítica, nos aconsejaba: «Benevolencia no quiere decir tolerancia de lo ruin o conformidad con lo inepto, sino voluntad del bien, en nuestro caso, deseo ardiente de ver realizado el milagro de la belleza. Sólo con esta disposición de ánimo la crí-

tica puede ser fecunda»[2]. Si Aranguren, sobre esta directriz, considera «particularmente visible la fecundidad para la crítica poética de una preparación filosófica previa»[3], no cabe duda que él es la persona más insustituiblemente capacitada para encauzar y sistematizar el casi olvidado río donde las aguas de la poesía y la filosofía se juntan y se hacen una. Algo por el estilo dijimos ya de todo esto hablando de Pedro Laín. Celebraríamos, con la mayor y más tranquilizadora esperanza, que esta idea tuviese las saludables consecuencias que apuntamos.

J. M. C. B.

[2] *Juan de Mairena*, Espasa-Calpe. Madrid, 1936, pág. 29.

[3] *Crítica y meditación*, pág. 86.

Las «Memorias» de José María de Sagarra

La poderosa y desbordante personalidad de Josep Maria de Sagarra ha sido insistentemente calificada de pintoresca. Hay en efecto en su copiosa obra, tanto como en su prestancia humana, algo de chocante, de insólito, de desmesurado si se quiere. Sagarra es y no es de nuestro tiempo. Poeta fácil —fácil a veces en demasía—, aferrado tenazmente a viejas recetas confortables, goza hoy de una popularidad inigualada entre los lectores catalanes de tipo medio. Las múltiples ediciones, espectacularmente agotadas, de muchas de

sus obras, el fervoroso aplauso con que su teatro ha sido, por lo general, recibido, le confieren un lugar de excepción en nuestra literatura contemporánea, minoritaria e intelectualizada en grado sumo.

Maravilloso es empero que en lo hondo de esa poesía vieja y directa, de elemental sensibilidad, palpite con frecuencia un temperamento lírico de primera magnitud, una fina sustancia poética, valedera hoy tanto como ayer y cuya perdurabilidad no vacilamos en afirmar. En la obra de Sagarra hay, pues, algo más que lo «pintoresco». No olvidemos que el dramaturgo taquillero de *La ferida lluminosa,* el infatigable constructor de endecasílabos épicos, el superficial cantor de una Polinesia para turistas, cuenta en su haber con la feliz contrapartida del bellísimo *Poema de Nadal* o la delicia de *Els ocells amics.* No olvidemos tampoco que la lengua catalana debe a nuestro poeta dos obras de la más alta trascendencia: la versión de la obra completa de Shakespeare y la traducción y comentario de la *Divina Comedia,* dos empresas audaces y plenamente victoriosas, que revelan hasta qué punto de honda y madura solidez, agitada en sus mejores momentos por el viento de lo genial, ha sabido llegar nuestro fabuloso, contradictorio y admirado Josep Maria de Sagarra.

A poco de publicadas en su versión original catalana, las *Memorias* de Sagarra se ofrecen ahora al lector castellano, traducidas por Fernando Gutiérrez[1]. La aparición de este libro vino precedida por una ráfaga de

[1] José María de Sagarra: *Memorias.* Editorial Noguer, S. A. Barcelona, 1957.

curiosidad, de expectación y aun de temor, pues todos sabemos cuán peligrosa puede ser el arma del recuerdo esgrimida por un espíritu sagaz, irónico y cáustico como el de Sagarra. Para decepción de quienes esperaban una obra de escándalo, tuvo sin embargo nuestro escritor el elegante gesto –esa elegancia humana e intelectual tan suya, que habrá de compensar con creces, a fin de cuentas, lo que de circunstancial y oportunista pueda haber en su obra– de ofrecernos un libro que C. J. C., en el prólogo a la versión castellana que comentamos, ha podido calificar, con absoluta justicia, de ejemplar, tierno, divertido, verdadero, decente y caritativo.

Las aludidas cualidades resplandecen, ciertamente, a lo largo de estas prolijas y nunca fatigosas *Memorias*. Junto a la amenidad, a la prodigiosa gracia narrativa que mantiene despierta y tensa la atención del lector, prestando relieve y colorido a las más áridas cuestiones, a los incidentes más nimios, son de admirar en ellas la rigurosa objetividad con que Sagarra juzga su mundo, la ternura que imprime al recuerdo y hasta el pudor con que vela las vertientes amargas que la verdad pudiera ofrecer. Perteneciente, por su estirpe, a la pequeña aristocracia catalana de origen rural, formado en un medio burgués y acomodado, viajero de remotas latitudes, Sagarra ha vivido –y ha sabido vivir– una época brillante de plenitud material y espiritual para Cataluña. Figuras próceres –Maragall, Cambó, Prat de la Riba, Alcover–, ambientes y pequeños mundos ya desaparecidos –la fecunda Barcelona novecentista, el Madrid de la primera guerra mundial– pasan por las páginas

de las *Memorias* evocados en su exacta dimensión, a través de un prisma sentimental e irónico y a la luz de una clarísima y certera inteligencia, que logra acaso su más acabada expresión en la parte titulada *Ceniza y almas,* insuperable bosquejo, palpitante de humanidad, de la historia de los Sagarra en el decurso de cuatro siglos.

C. J. C. aplica a este libro un último calificativo: «clásico». Clásico en el sentido de aquello que permanece. Las *Memorias,* en verdad, pertenecen al lado positivo y perdurable de la obra de Sagarra, una obra que, depurada por el tamiz del tiempo, habrá de ocupar un lugar privilegiado en la historia de nuestra literatura.

No queremos cerrar este comentario sin poner de relieve que Fernando Gutiérrez ha conseguido en su versión el equivalente preciso —ese equivalente que el traductor tan raras veces alcanza— de la prosa de Sagarra, expresiva y jugosa, popularizante y vivaz, rica de los más exquisitos matices de la lengua catalana.

J. M. LL.

Tomás Morales, reeditado

He deseado siempre escribir un extenso estudio sobre la obra de Tomás Morales; pero la obligación urgente de otros artículos y también la pereza (porque todo hay que confesarlo) me han impedido la realización del propósito. Muy brevemente, tal como lo exige la actuali-

dad bibliográfica, voy a hablar ahora de Tomás Morales. Hace muchos años que se agotó la edición primera de *Las Rosas de Hércules,* y los aficionados a la poesía universal o a las cosas nuestras solicitaban frecuentemente una segunda aparición. Por ventura, el Museo Canario, reasumiendo su verdadero destino, acaba de editar en un solo volumen toda la obra poética de Tomás Morales[1]. No ha sido acierto único el poner de nuevo en circulación un libro esencial en la literatura canaria e importante en la de lengua española. Otras ventajas se añaden a esta inicial; hay una edición de lujo, impecable, y una edición corriente que no parece serlo: tan sobria, noble y bella es su vestidura; pues si no se comparase con la suntuosa, tomaríase como edición de lujo. Se faltaría, además, al propósito de difusión si el precio de la obra no fuese asequible; y ciertamente lo es. Téngase en cuenta que, con tino nada común, la sociedad editora no ha recargado con nuevo estudio preliminar la obra de Morales, sino que se ha limitado a conservar el excelente prólogo que Enrique Díez-Canedo puso a la edición primera del primer libro de *Las Rosas.* Quien repase la obra general de Canedo, parcialmente agavillada en tomos, echará de ver que pocos críticos mostrarán sus cualidades de información, justicia y modestia. Estas virtudes se dan asimismo en el prefacio a las poesías de Tomás Morales. Supo Canedo situar certeramente la producción de su amigo; ni la amistad juvenil ni la entonces reciente muerte de

[1] Tomás Morales: *Las Rosas de Hércules.* Ediciones Museo Canario. Las Palmas, 1956.

Tomás –que ponen un acento conmovido en la prosa del prologuista– le movieron a la visión errónea o a la desmesura en el elogio. Así dice: «Tomás Morales, alumno de Darío sólo en lo superficial, tiene sus profundos antecesores entre los poetas latinos: en Catulo, en Ovidio, en los tardíos Ausonio y Claudiano». Y no únicamente –nos atreveríamos a decir, por nuestra parte, completando a Canedo– a causa de la suma virtud de la elocuencia, que en buena parte de su poesía hallamos, sino también por la transparencia, vibración y exactitud de algunos versos de Tomás, no disímiles, por ejemplo, de las que observamos en Virgilio.

No es difícil encontrar en Tomás Morales, repetimos, fragmentos que recuerden a otros de los poetas clásicos. Creo que no se trata de fidelidad imitativa, sino de semejante disposición espiritual. Digo lo mismo por lo que respecta al influjo de Rubén. Del maestro nicaragüense toma nuestro poeta la visión inicial y la tesitura del canto; pero pronto el mar que le rodea, mar mitológico ahora y no el anterior de puertos o buques anclados, ensancha la voz de Morales y le constriñe a buscar su personal tesitura, y así logra (para decirlo con un verso suyo) «la franca explosión de sus pulmones robustos».

Los tres libros de *Las Rosas de Hércules* –el último apenas esbozado– permiten estudiar la evolución del poeta y la amplitud de su numen. Como Francis Jammes o Pérez de Ayala, Tomás Morales canta también personas y objetos familiares, con los que convive en la niñez y en momentos de ocio; le vemos fijarse en el mar inmediato; más tarde,

le atrae el mar como elemento; y el poeta da entonces la máxima e insuperable medida de su voz. Poeta elemental, podríamos decir, si se toma la expresión en su recto sentido; aire y agua aparecen en sus versos, y también el fuego, que figura en el *Himno al volcán*. Sin embargo, esta atención de Morales hacia los elementos, no le hace perder el contacto con lo humano; siempre cantó a sus amigos, siempre los recuerda y evoca. Alonso Quesada, Luis Doreste Silva o Victorio Macho, por ejemplo, fueron destinatarios de excelentes versos amistosos del poeta; y a Rubén Darío y a otros desaparecidos consagró admirables epicedios o cantos fúnebres. Poeta elocuente, sí, como señaló Enrique Díez-Canedo en su prólogo; «voz casi siempre épica», como se declara en la nota editorial de este reciente volumen conjunto; pero no se olvide que Tomás reservó también una parte de sus cualidades para el canto cordial, íntimo y estremecido. Es, por lo tanto, muestra cabal de poeta absoluto.

Añádase la maestría técnica, no subordinada siempre a la de los modernistas; antes al contrario, pronto la supera Tomás y, teniéndola por base, se emancipa de ella hasta alcanzar una plenitud envidiable. Porque el cauce corresponde perfectamente al agua que discurre; ancho cuando la vena es impetuosa, enorme; breve y gracioso cuando el agua lírica arrastra emociones personales, domésticas o urbanas. Esa adecuación de voz y técnica no es acostumbrada entre los poetas del día. A veces, una voz poderosa o simplemente estimable, por falta de instrumento apto, llega a nosotros con dificultad suma; otras veces

—las más— ocurre lo inverso, es decir, la pura técnica o, para volver a la imagen hidráulica, el hermoso y bien construído cauce apenas suele llevar un débil hilillo de agua.

Hablábamos antes de las ventajas notabilísimas que esta edición presenta; no las habíamos nombrado todas aún. Se ha hecho caso —advierte la nota editorial— de las modificaciones introducidas por el autor, de su mano, en su ejemplar del segundo libro; y ciertos poemas fúnebres que se hallaban en el primero, se han trasladado a este segundo, incluyéndolos, con justicia, en la serie *Epístolas, Elogios, Elogios Fúnebres*. El tercer libro de *Las Rosas* se ha organizado conforme a los proyectos de Tomás Morales. Este último libro —singular novedad— lleva como portada un dibujo de Néstor: el que representa, según parece, a Hércules derrotado[2].

Si el Museo Canario merece plácemes por haber difundido de nuevo la espléndida obra de Tomás Morales (y sería menester que apoyara y editara estudios sobre Quesada, Luis Doreste y otros), no menores elogios habrá que dirigir al poeta Pedro Lezcano, de cuya pulcra oficina tipográfica salió en brazos de la estampa el actual volumen. Siempre es necesario que un poeta cuide de otro poeta.

V. D.

---

[2] En la bella edición actual figuran asimismo los dibujos que Néstor hizo para la edición hoy agotada. Hagamos constar que las capitulares de la reciente han sido trazadas por el pintor Santiago Santana. Menester sería ahora citar a cuantos cooperaron en esta obra editorial.

«Las lavanderas de Carabanchel» y el sentido popular español del XVIII

Felipe V – nuevo Rey, nueva dinastía, nueva época – entrañaba demasiada novedad para la rutina nacional. El país sale a recibirlo con alabanzas, aleluyas y toda clase de composiciones en verso: mala propaganda, barroca y ripiosa, aunque probablemente no la peor para aquella época. Leyendo estas tristes muestras nos damos cuenta del grado de ruindad a que había llegado la existencia política española.

Esta propaganda busca, en primer término, adular. La España oficial y empequeñecida, asustada e ignorante, que vivía en íntima unión con la otra España, la más auténtica, difundida e imprecisa, halla tan mezquina satisfacción en adular al señor, al nuevo Rey,

(Ven, adorado Filipo,
crédito de España, ven,

empieza una de las composiciones) como en burlarse del caído austríaco, luterano y «calvino»:

¿Qué hay, amigo Estaremberg?
Por cierto, buenos quedamos:
sin ejército y sin honra,
y sin blanca y azotados.

Por debajo de este descarado incienso podría advertirse, hurgando en las últimas y nunca enunciadas intenciones, algo quizás mucho más respetable: el deseo de afirmarse y de continuar existiendo, pese a todo, como nación. Probablemente de una manera no del todo

consciente, los españoles de principios del XVIII se libraban, con la venida de Felipe V, de la angustia del aniquilamiento. Quieren ser, pero quieren, también, ser como antes. De aquí todas estas demostraciones al «feliz preñado» de la reina y al nacimiento del príncipe Luis, al que apenas venido al mundo ya llaman «grande».

Aunque en muchos aspectos el siglo XVIII no es sino una mera prolongación, con marchamo francés, del anterior, en realidad entonces se opera la gran lucha interna, la intensa transformación que hace posible el siglo XIX, con todo su bagaje de modernidad. España continuó existiendo, efectivamente, pero si bien no «quieta», como deseaban los españoles de la inercia, tampoco sabiamente movida. Entonces, una vez más, los españoles dieron muestra patente de su trágica capacidad para el desaprovechamiento de lo que los tratadistas llaman «coyunturas históricas».

Es curioso observar cómo, en medio de esta mitomanía áulica, se desliza ya la nota crítica, que alguna vez se transforma en abierta requisitoria contra los Austrias. Así en una hoja en prosa, de tardío barroquismo, titulada *La Luz Mayor a expensas de lo que no se ve, y se vio. Por lo que no se vio y se ve,* en la que, antes del elogio al esperado Felipe —no fue Fernando VII el primer «Esperado»—, y precisamente para hacer resaltar más este elogio, se abren, con licencia y sin asomo alguno de lirismo, algunos interrogantes que dan un inesperado matiz político a un eco del elegíaco dolor manriqueño: «¿...Qué tesoros se adquirieron? ¿Qué riquezas se lograron? ¿En qué se ha consumido lo que no consumían las Campa-

ñas? ¿Qué almenas erigieron los que en la paz descansaron? Tanta Real hacienda, ¿en qué se ha consumido? Los subsidios de la Guerra, ¿qué se han hecho? ¿En qué paraban gravísima copia de tributos? En viajes al Escorial, al Aranjuez y al Pardo (todos eran hipotecas del Bureo). En gruesas consignaciones a ricos (ocasión de muchas lástimas)».

Alguna vez esta nota crítica se transforma en una toma de conciencia, en una auténtica geografía del poder y la impotencia españoles. Por ejemplo en las coplas tituladas *Las lavanderas de Carabanchel, Mari-García y su nuera Isabel*, fechadas en 1705, y donde quizá por primera vez se da a la palabra «lavar» —como a «barrer»— un especial sentido político, que luego tanta fortuna había de tener en el tradicional comentario español. Estas coplas llevan un estribillo, que parece recordar el viejo democratismo medieval de las Danzas de la Muerte:

Todo saldrá a la colada
señora Mari-García,
que ya se hace la lejía,
para la ropa manchada.

Todo saldrá, todo, sin perdonar nada ni a nadie. En efecto, el versificador empieza por decir

que en los Dominios de España
hay manchada mucha ropa,

y ataca a la Corte:

En la Ropa de la Corte,
se ven manchas a porrillo,
y la mancha de amarillo,
es la que tiene más porte,

para, más adelante, y con ritmo de danza, pasar su revista:

Clérigos, frailes y curas,
caballeros y villanos,
pobres, ricos, soberanos,
de todo hay harto ensalada,

y terminar amenazando con un grave: «¡Cuidado, pues, cortesanos...!».

Lo que más parece interesar al autor de estos versos no es el ejercicio de la represión moral, sino demostrar, un tanto jactanciosamente, dos cosas: que España, con Felipe V, aún tiene fuerza, y que el rey, por los errores pasados, impondrá fuertes castigos. A este fin, el autor ha ido haciendo el recorrido: Portugal, cuya mancha ya no se quita sin el pedazo que lo forma (humillación que no hay más remedio que aceptar, y de la que un poco se desquita al hablar luego de la «continua batanadura» que dan los extremeños a los portugueses); en seguida, como quien está impaciente, saca a relucir a Cataluña:

Su rebelde resistencia
merece un jabón tirano,
y apretarle bien la mano
que está la mancha entrapada;

en Valencia, «también la mancha cayó», llevada por los catalanes, «mas ya les cardan la lana»; y con Nápoles y más suavemente, Murcia, completan el cuadro de «culpables». Aragón, en cambio, «sirve bien a su Rey». (No obstante, en la guerra civil, Aragón, con Cataluña y Valencia, se inclinó por el Archiduque). Tras Aragón se muestra con ufanía el gran despliegue de lealtades: Castilla, fina ropa, Sicilia, Andalucía, Navarra —«...jabón aventajado para quitar manchas malas»—, Vizcaya, Asturias, León, Burgos, y el gran Milán, con Galicia, Extremadura y la Mancha. Después habla de las «manchas indecentes de Alconcher» (¿acaso la rebelión contra D. Juan de Austria?), y vuelve a airear la «iniquidad sin excusa» de Barcelona. Finalmente, el coplero se recoge en la reflexión moralizadora y

la esperanza en Felipe:

En fin, en limpio sacamos,
señora Mari-García,
que no está esta ropería
tan limpia como pensamos:
no obstante, en Dios esperamos
que PHILIPO aplicará
la lejía y sacará
tanta mancha endemoniada.

Lo cual es una consecuente y perfecta oración de guerra civil.

A. G. N.

Recepción de C. J. C. en la Real Academia Española

Nuestro director ha leído su discurso de ingreso en la Real Academia Española el día 26 del pasado mes de mayo. Ya es, pues, académico de número. En Papeles de Son Armadans el suceso debe ser reseñado siquiera sea con un discreto testimonio de alegría. Una mínima elegancia nos impide empeñarnos en la detallada crónica del acto de recepción y de las muy varias consecuencias de orden social y literario que trajo a remolque.

Estamos escribiendo esta nota en la redacción, con nuestro director ausente por tierras de Galicia, y no nos equivocaríamos mucho si pensáramos que a nuestro director no le iba a gustar demasiado leer aquí una crónica desarrollando nuestros puntos de vista sobre su ingreso en la Academia, en lugar de un mero comentario. Pero, a veces, es preferible tener la humildad de contar un poco las cosas como en realidad han sucedido. Lo demás es falsa

modestia, destino poco envidiable, como diría nuestro director.

El ingreso de C. J. C. en la Academia ha desencadenado un caudal de opiniones para todos los gustos. Hay quienes juzgan que C. J. C. ha cometido poco menos que una defraudación ante sus seguidores. Otros piensan que el mismo término *académico* –en su sentido más peyorativo– ya implica una inoperante actitud del escritor consigo mismo, y que aceptar tal designación es algo por el estilo a considerarse encasillado en una línea de conducta donde ya no cuenta sino la rutinaria medida y el anquilosamiento. Tampoco han faltado quienes creyeron que C. J. C. podía insuflar una cierta vitalización, un aire juvenil y saludable al tradicional y mesurado ambiente de la docta casa. Podríamos seguir haciendo el apresurado recuento de todas estas opiniones, pero el lector, durante los días que siguieron y precedieron al acto de la recepción pública, tuvo sobradas ocasiones de seguir por la prensa diaria las idas y venidas y los muy diversos pareceres expresados a este respecto. En Papeles de Son Armadans nos limitamos a dejar constancia de su proteica existencia y a darles la razón a los honestos.

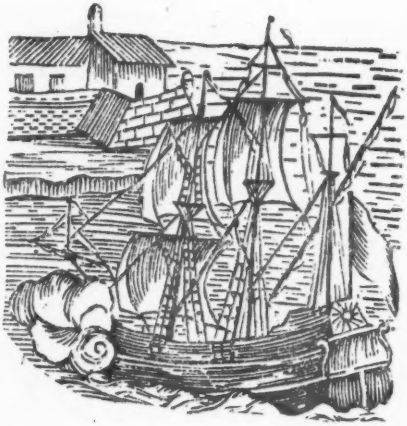
Nuestro director –todos los que trabajamos en Papeles de Son Armadans estamos seguros de ello– será académico en la misma honrada y verdadera medida en que es, por ejemplo, vagabundo, «burgués» o escritor.

*

l y
la
se-
do
pi-
du-
on
de
vo
uir
las
sos
ste
Sos
a
ro-
la

los
PE-
nos
ca-
on-
en
ga-
or.

LA ATALAYA Y EL MAPA



Sir
cons
actu
recie
Con

1
29-3-
que
en la
Colle
A los
teorí
para
(Faça
—Fes
piano
como
Belsh
la m
ello
Walto
sacra,
aún l
de la
Apasi

Carta de Inglaterra

Estreno en Europa del Concierto para violoncelo de Sir William Walton

SIR WILLIAM WALTON[1] QUE, CON CONSTAND LAMBERT, constituye sin duda alguna el exponente máximo de la actual generación de compositores británicos, estrenó recientemente en el Royal Festival Hall su última obra: *Concierto para violoncelo.* El acontecimiento tuvo lugar

---

[1] William Turner Walton nació en Oldham, Lancashire, el 29-3-1902. De niño estudió violín. Aprendió antes a cantar a Haendel que a hablar y este compositor se ha transformado con el tiempo en la influencia musical más profunda de su carrera artística. Christ College. de Oxford. A los trece años empieza a estudiar composición. A los dieciséis es Bachiller en Música. Luego estudia por su cuenta teoría y armonía. Se da a conocer en 1923 con *Primer cuarteto para instrumentos de cuerda,* Festival de Salzburgo. Sus obras siguientes *(Façade* –sobre unos poemas de Edith Sitwell–, *Portsmouth Point* –Festival de Música Moderna de Zurich, 1926–, *Cuarteto para piano* y *Concierto para violín y orquesta)* consolidaron su posición como una de las primeras figuras de la música británica. Con *Belshazaar's Feast* –Festival de Música Moderna de Viena, 1931– la música de William Walton alcanzó su cenit. Además de todo ello y del *Concierto para violoncelo* que reseñamos en esta carta, Walton ha compuesto para la radio, el cine y el teatro, música sacra, ballet, ópera, obras corales y música de cámara. Destaquemos aún los siguientes títulos: *Overtura Pedagógica Dr. Syntax,* la marcha de la Coronación *Corona Imperial, Sinfonía concertante, El Pastor Apasionado,* etc.

en el marco de la serie de recitales organizada por la Real Sociedad Filarmónica y la interpretación fué a cargo de la Orquesta Sinfónica de la B. B. C., bajo la dirección de Sir Malcolm Sargent, y del gran violoncelista Piatigorsky. En el primer tiempo, después de una introducción orquestal de carácter impresionista que se resuelve en un rítmico «pizzicatto» de los instrumentos de cuerda, el violoncelo ataca una bella cantinela que prefigura el estilo de la obra en su totalidad. Ejecutado de forma cautivante, con tono vibrante y vigoroso, el lírico primer movimiento causó, en la noche del estreno, una profunda impresión, especialmente cuando al final el solista puso la sordina a su instrumento para insistir, bajo la forma de una especie de nocturno, en la primera melodía. El segundo movimiento es un «scherzo» muy rápido, con pasajes de extrema dificultad para el solista, pues abundan las posiciones de rápida pulsación con el pulgar en notas muy altas. Piatigorsky sorteó todas estas dificultades con la maestría propia de su gran clase. Tras una breve «cadenza» para el instrumento solo, el último movimiento tal vez sea el mejor de los tres, con melodías muy bellas para el celo y numerosos momentos felices en la orquestación. Este movimiento posee una belleza italiana, lo cual no es sorprendente, si se tiene en cuenta que la obra fué compuesta en Italia, donde Sir William transcurre ahora la mayor parte de su tiempo. Por cierto que hasta hace poco ha estado internado en una clínica de Roma para reponerse de las heridas que sufrió a consecuencia de un grave

accidente de automóvil. Fué en dicha clínica donde oyó su *Concierto,* retransmitido desde Londres por la Radio Italiana. La obra ha sido unánimemente aclamada por el público y la crítica británicos como sazonado fruto del enorme talento y maestría que ya se revelaron en Walton en 1923, cuando la Sociedad Internacional de Música Contemporánea seleccionó su *Primer cuarteto para instrumentos de cuerda* para ser incorporado al programa del Festival de Salzburgo, y adquirieron una consagración definitiva con la *Belshazaar's Feast*, obra estrenada en el Festival de Música Moderna de Viena en 1931 e incorporada desde entonces al repertorio de las principales orquestas sinfónicas de Europa y América. En tal ocasión el crítico musical británico J. H. Elliot escribió: «Aunque Walton no volviese a escribir una sola nota más, con *Belshazaar's Feast* se ha asegurado un puesto de importancia entre los compositores del siglo XX».

Del hecho al dicho[2]*: I. Christopher Fry*[3]

Precedido en el tiempo y en el género artístico por los Shaw, Masefield, O'Casey, Lonsdale, Bax, Travers,

---

[2] Con el título de *Del hecho al dicho* me propongo introducir en estas *Cartas de Inglaterra* una serie de semblanzas de autores cuyas obras – hechos – les han consagrado ya como primeras figuras de las letras británicas contemporáneas, valiéndome para ello, preferentemente, de las propias declaraciones – dichos – de los mismos sobre sus respectivos quehaceres artísticos.

[3] Christopher Fry nació en Bristol el 18-12-1907, hijo de Charles

Bridie, Priestley, Dane, Smith, Ervine, Carrol, Johnston, Sherrif y eventualmente T. S. Eliot, rodeado de Noël Coward, Emilyn Williams, Terence Rattigan, Peter Ustinov, Wynyard Browne, Roger McDougall, William D. Home y eventualmente Graham Greene, y seguido de los que vienen amaneciendo últimamente en las carteleras del West End (John Osborne, John Whiting,

---

H. Hammond y Emma Fry. Mal discípulo de primera y segunda enseñanza. Public School de Beldford. Adoptó el apellido de su madre «por cuestión de eufonía». Formación religiosa cuáquera. Se dedica a la enseñanza. Luego se hace actor. Actúa en la Bath Repertory Company. «Conquistó como actor – escribe Harold Hobson – la misma fama que obtuvo en el oficio Shakespeare, es decir, ninguna en absoluto». Durante ocho años interpreta a Shakespeare, Shaw, Wilde, Barrie, Coward. En Londres dirige una revista de «music-hall», ensaya la caricatura, es el secretario de un novelista, escribe piezas infantiles para la radio. En 1934 fué director de escena de la Wells Repertory Players, hasta que la empresa hizo bancarrota. En 1936 se casa con la periodista Phyllis Hart y en 1939 es director de escena de la Oxford Playhouse. Después de la guerra vuelve al teatro, ahora de lleno como autor. Parece haber sido el momento propicio para «reaccionar contra el 'realismo superficial' y ofrecer al mundo, en la poesía, algo que le falta y desea: una riqueza y una afirmación». Tanto en la Gran Bretaña como en Norteamérica se admira a Fry no menos por el consumado virtuosismo de su lenguaje poético como por la profundidad de sus ideas. Obras principales: *The boy with a card,* 1939; *The Firstborn,* 1946; *A Phoenix too frequent,* 1946; *The Lady's not for burning,* 1949; *Thor, with angels,* 1949; *Venus observed,* 1950; *Ring round the moon,* trad. de *L'invitation au château* de Anouilh, 1950; *Tiger at the Gates,* trad. de *La Guerre de Troi n'aura pas lieu* de Giraudoux, 1950; *A sleep of prisoners,* 1951; *An experience of Critics* (ensayos), 1952; *The Dark is light enough,* 1954.

Angus Wilson, Nigel Dennis, Samuel Beckett y Brenda Behan), Christopher Fry ocupa un lugar completamente aparte en todo lo ancho y lo largo de esta espléndida cohorte de dramaturgos que ha florecido en la Gran Bretaña durante la primera mitad de este siglo. Se cuenta de Christopher Fry una anécdota que si no es cierta, debiera serlo. Hace algunos años una joven actriz que luchaba por abrirse paso fué a visitar a un joven director de escena, empeñado en una lucha semejante, para pedirle que le asignara un papel. El suelo del aposento estaba cubierto de cuartillas mecanografiadas. La actriz, caminando cuidadosamente sobre ellas, preguntó qué era todo aquello. «Estoy escribiendo una obra dramática en verso» –contestó Christopher Fry. «Pero, infeliz –replicó la visitante casi escandalizada– eso es un disparate. Poco va a lucirte el pelo...» Tal era la opinión general hasta el 11 de mayo de 1949, cuando en el Globe Theatre de Londres se estrenó una obra titulada *The Lady's not for burning*, que se mantuvo en la cartelera, a lleno por representación, durante muchos meses, ante el asombro de los entendidos que creían saber lo que el público deseaba. Al menos estaban seguros de que éste no podía rendirse ante una pieza en verso, escrita por un autor casi desconocido y organizada su acción en torno a un tema metafísico. Al hablar de la comedia en general, el propio Fry explica la atmósfera de esta extraordinaria obra dramática que es *The Lady's not for burning:* «Hay un ángulo de experiencia en el que la oscuridad se destila en

luz: ni es el acá ni tampoco el más allá, no está dentro ni fuera del tiempo; es donde nuestro trágico destino encaja a la perfección y marcha en derechura hacia la clave con arreglo a la cual se compuso la creación. El sentido y alcance de la comedia derivan de esta experiencia. Con ello se nos dice, en efecto, que, por mucho que gimamos, nos movemos según la coreografía de una danza, y de tal suerte vamos trazando los contornos del misterio... La diferencia entre la tragedia y la comedia es la diferencia que existe entre la experiencia y la intuición. En la experiencia nos debatimos contra todas y cada una de las condiciones de nuestra vida animal: contra la muerte, contra la frustración de nuestras ambiciones, contra la inestabilidad del amor humano. En la intuición contamos con las excentricidades para las que hemos nacido y advertimos la extravagancia de una criatura que nunca se ha aclimatado al hecho de haber sido creada... El puente que atravesamos para ir de la tragedia a la comedia y viceversa es inseguro y angosto. Nos encontramos en una o en otra mediante el simple giro de un pensamiento; un giro semejante al que hacemos cuando pasamos de la acción de hablar a la de escuchar. Cuando yo me dispongo a escribir una comedia la idea se me presenta ante todo como una tragedia. Los personajes gravitan sobre el tema pesadamente con todas sus divisiones y perplejidades; están ya alineados para emprender la carrera hacia su destino, y el bien y el mal se han enzarzado ya en un infernal forcejeo, despellejando los dedos que

intentan desenmarañarlo. Si los personajes no fueran idóneos para la tragedia, no habría comedia y hasta cierto punto yo tengo que cruzar la primera para poder apearme en la segunda. En un siglo menos escoriado y trémulo que éste podríamos lograrlo más directamente, pero no en nuestros tiempos, si deseamos al menos evitar el riesgo de que cada una de las palabras que escribamos venga a mofarse de nosotros. Hay que cruzar un puente, hay que voltear un pensamiento. En cierto modo los personajes tienen que cesar de mortificarse a sí mismos para afirmar la vida, asimilar la muerte y perseverar en la alegría». «Creo –ha dicho Christopher Fry refiriéndose concretamente a *The Lady's not for burning*– que la pieza surgió como resultado lógico de algo que se estaba incubando en el teatro británico desde hacía algún tiempo. Había estado pensando en escribir obras dramáticas desde mis tiempos de escolar y estuve observando nuestra escena con toda asiduidad, cuando empezaron a montarse, por ejemplo, las obras de Auden y Isherwood, y luego *Murder in the Cathedral*, de Eliot, en 1935». Claro que ya antes de *The Lady's not for burning* habían aparecido en el teatro británico señales de rebeldía contra el realismo y un reavivamiento del interés por piezas de poesía e imaginación. Pero fué Christopher Fry quien redimió este movimiento de la mera escena del teatro experimental para incorporarlo al escenario de las salas multitudinarias. Fry está escribiendo actualmente una obra sobre Enrique II de Inglaterra. Dice de ella: «Se trata de una tragedia.

Utilizo unos veinticinco años de la vida de Enrique II, que es un prolongado período de tiempo para reducirlo a dos horas y media. Como ocurre siempre con obras dramáticas de carácter histórico, la mayor dificultad estriba en evitar la interrupción de la continuidad. Lo que intento es hacer de ello una sola acción ininterrumpida, o al menos con una sola interrupción a modo de intervalo; me propongo hacer fluir la acción y que a la vez tenga lugar el transcurso del tiempo. Así una escena empieza a lo mejor diez años antes de la fecha en que termina». Fry no oculta que es un escritor lento. Revisa, borra, enmienda y rectifica constantemente. Titubea ante todos los posibles modos de desarrollar una escena. En este tenso, peligroso y al mismo tiempo urgente requerimiento de la opción ante la multiplicidad de caminos posibles Christopher Fry va haciéndose a sí mismo al modo del hombre existencialista. De ahí tal vez que sea el dramaturgo británico más inquietante de todos los que han subido a la escena durante el último medio siglo, más que T. S. Eliot, bien arraigado su misterio poético en el mantillo de los principios cristianos, más que Graham Greene, bien adosado al espíritu de la concepción católica del mundo y de la vida, aunque fustigador de escribas y fariseos.

Ben Nicholson y la pintura abstracta en la Gran Bretaña.

El pintor inglés Ben Nicholson acaba de recibir en Washington, de manos del Presidente Eisenhower, el primer premio internacional Guggenheim –diez mil dólares–, galardón que, según se propone la propia fundación institucional, es para las Bellas Artes lo que el Premio Nobel es para la Literatura, la Ciencia y la Paz. Con tal motivo Sir Herbert Read, prestigioso escritor y crítico de arte británico, ha escrito exultante de gozo: «Hay que remontarse a mediados del siglo pasado, a los días de Turner y Constable, para hallar un florecimiento artístico de empaque internacional semejante al que se está registrando actualmente en el Reino Unido». Según Sir Herbert este renacimiento se debe fundamentalmente a una pléyade de siete grandes artistas: los pintores Ben Nicholson, Graham Sutherland, Ivon Hitchens y Francis Bacon y los escultores Henry Moore, Lynn Chadwick y Reg Butler. De estos últimos y aun de la promoción más reciente de escultores ingleses, no menos digna de atención, nos iremos ocupando en cartas sucesivas, así como también de cada uno de esos pintores que, según Sir Herbert Read, contribuyen al esplendor artístico de este país con una ejecutoria comparable a las rutilantes de Turner y Constable. Hoy centraremos nuestra atención en Ben Nicholson, portaestandarte de la pintura abstracta en la Gran Bretaña.

La abstracción pura, en el sentido que le dieron, por ejemplo, Mondrian o Kandinsky, no ha alcanzado

nunca en este país una gran boga. El propio Ben Nicholson, al que se viene considerando como el principal representante de esta tendencia en la Gran Bretaña, vuelve a menudo al arte figurativo o incurre en la heterodoxia de asociar en un mismo cuadro un motivo puramente abstracto con un paisaje sensorialmente identificable y lo hace, además, con éxito. La revista *Axis,* fundada por Myfanwy Evans en 1935, fué el primer portavoz del arte abstracto en este país. En sus páginas aparecían reproducciones de obras de los principales artistas continentales y de los ingleses Ben Nicholson, Winifred Dacre, Ivon Hitchens, Arthur Jackson, Henry Moore, Edward Wadworth y John Piper. Este último era entonces la gran esperanza del nuevo arte abstracto inglés, pero más tarde abandonó totalmente esta tendencia para regresar al método figurativo. También se puso a pintar por aquellas fechas cuadros abstractos Paule Vezelay, una artista inglesa independiente, de estilo muy individual, que se distinguía por sus formas rizadas, a veces semejantes a las de Ars, y una paleta muy sutil. Paule Vezelay ha expuesto con más frecuencia en París que en Londres. Anteriormente, hacia el año 1930, Miss Marlow Moss, que trabajaba en París, era una ferviente discípula de Mondrian. En 1937 Ben Nicholson, Naum Gabo y el arquitecto J. L. Martin publicaron un libro importante: *Circle, An International Survey of Constructivist Art,* pero no fué hasta 1951 cuando se produjo una verdadera explosión de actividad en el dominio del arte abstracto. En dicho año un nuevo converso, Victor Pasmore,

celebró su primera exposición de obras puramente abstractas, una combinación de líneas curvas paralelas con construcciones de planos rectilíneos. Otros jóvenes siguieron su ejemplo y las actividades de todos ellos se reseñaron en un libro de Lawrence Alloway titulado *Nine Abstract Artists, their work and theory* (1954). Estos nueve artistas son: el citado Pasmore, Robert Adam, Terry Frost, Adrian Heath, Anthony Hill, Roger Hilton, Kenneth Martin, Mary Martin y William Scott. Se pueden agregar a éstos Stephen Gilbert, Vera Spencer y William Gear, quienes, aunque colocados cada uno de ellos en distinta vía de acceso a la abstracción, no dejan de tender hacia ésta. Estos tres últimos, al igual que Paule Vezelay, exponen más en el continente que en Inglaterra. Por supuesto, la figura máxima y pontificante es Ben Nicholson[4]. Creador de composiciones abstractas –tratadas a veces plásticamente como bajo relieves– y de paisajes y naturalezas muertas sumamente estilizados, Nicholson busca ante todo la exposición de temas estáticos, arquitecturales, de formas

---

[4] Ben Nicholson nació en Denham, Buckinghamshire, en 1894, hijo del pintor Sir William Nicholson. Est. en la Slade School de Arte, luego en Tours, Milán y Pasadena, California. En 1933-34 expuso en París con el grupo Abstracción-Creación y durante el período de entre guerra fué uno de los principales vínculos de la Gran Bretaña con el movimiento moderno de Europa. Ha expuesto en USA, Canadá, Australia, el Japón y la mayor parte de los países europeos. Tiene obras expuestas permanentemente en: Tate Gallery, Arts Council, British Council, Museo de Arte Moderno de Nueva York, National Gallery, museos de Birmingham, Manchester, Leeds,

extremadamente sencillas. Su arte es una especie de geometría exacta, acendrada, sometida siempre al dominio de un criterio exquisito y realzada por una gama de colores que hay quien ha calificado de casta. Los mismos objetos tomados de la vida cotidiana –un jarro, una mesa, un vaso– sirven de base a un número infinito de variaciones, las cuales, a través de sutiles modulaciones, se convierten en una serie cada vez más compleja de ritmos y construcciones lineales. Dentro de los exigentes límites que le impone su intelecto y sensibilidad, Nicholson se ha visto atraído ora hacia el ideal clásico, ora hacia el romántico. Partió de una base de nítida realidad y, gradualmente, tras un período de creciente estilización, alcanzó en sus relieves de estuco blanco de los alrededores de 1935 un punto culminante en la organización de relaciones estáticas. Sin embargo, su evolución no se detuvo en estas puras destilaciones del círculo y el rectángulo, sino que completó el ciclo de renovación hasta hacerse con un concepto todavía más depurado de la realidad.

Glasgow, Bristol, Monreal, Toronto, Melbourne, Sydney, Museo d'Arte Moderna de Rio de Janeiro, Duncan Philips Gallery de Washington, Universidad de Michigan, Detroit Institute of Art, Munson Williams Proctor Institute, Arte de este siglo, Venecia, O'Hara Art Museum, Japón. En 1952 se le concedió el primer premio de pintura en la XXXIX Exposición Internacional del Instituto Carnegie, Pittsburgh. Bibl.: *Ben Nicholson: Painting Reliefs, Drawings,* introducción de Sir Herbert Read, Lund, Hummphries; *Ben Nicholson,* introducción de John Summerson, Penguin Modern Painters.

En sus obras más recientes están armonizados los dos lados de su naturaleza, a los que representa respectivamente su respeto a Mondrian y su admiración por Alfred Wallis, el primitivo de Cornualles. Nicholson ha escrito: «Lejos el arte abstracto de ser la retirada del artista de la realidad para encerrarse en una torre de marfil, ha introducido el arte una vez más en la vida cotidiana ordinaria» y «los problemas que se debaten en el arte abstracto se relacionan con la acción recíproca de fuerzas, por lo que cualquier solución a que se llegue tiene un soporte en todas las acciones recíprocas de fuerzas: se relaciona tanto con el encuentro de fútbol entre el Arsenal y el Tottenham Hotspur como con los astros en sus trayectorias». La aportación de Nicholson al movimiento abstracto es altamente individual. Pese a la severidad de su estilo y al rigor de sus concepciones geométricas, su obra conserva un carácter marcadamente inglés. Una cierta delicadeza y un discreto lirismo, así como también la levedad de su pincelada y la transparencia de sus colores le emparentan con los acuarelistas que en este país han labrado una tradición tan peculiar y caudalosa.

Ha fallecido Wyndham Lewis

A comienzos del pasado marzo murió en Londres Wyndham Lewis, una de las figuras más notables y sin duda una de las más aisladas también de la vida artística británica durante los últimos cincuenta años.

El genio de Lewis se manifestó con igual vigor en la pintura que en la literatura. Como pintor promovió el movimiento «vorticista» (término inventado por Ezra Pound), especie de síntesis entre el cubismo y el futurismo, y como literato, aunque en sus buenos momentos fué un espléndido prosista, se le recordará antes por la fuerza, influencia y originalidad de la totalidad de su obra que por cualquiera de sus obras en particular. El crítico J. M. Cohen le ha comparado en este sentido a Rousseau, Carlyle y Nietzsche. En mi *Carta de Inglaterra* del Tomo II, núm. V, de estos PAPELES di noticia algo extensa y detallada de Wyndham Lewis y su obra.

F. M. LORDA ALAIZ

84 Holders Hill Road.
London N. W. 4.
Inglaterra.

LIBROS POR CORREO

Fern
ro
«
A

Se
prim
del
do,
logo
Gera
en e
Son
a co
testi
litera
intér
acerc
tiva
de *A*
ese ir
Toro
Ta
puest
plido
los c
esa p

LIBROS POR CORREO

FERNANDO VILLALÓN: *Taurofilia racial*. Colección «Tema Ibérico». Editorial Aramo. Madrid, 1957.

Se publica ahora por vez primera este libro de F. V., del que ya habíamos ofrecido, junto con el cálido prólogo que para él escribiera Gerardo Diego, un anticipo en el n.° X de PAPELES DE SON ARMADANS, y que viene a constituir un interesante testimonio, más curioso que literario, más de enamorado intérprete que de escritor, acerca de la noble y sugestiva preocupación del poeta de *Andalucía la Baja* por ese insondable planeta de los Toros.

Taurofilia racial está compuesto de diez y ocho cumplidos capítulos, a través de los cuales va deshojándose esa patética y suntuosa flor de la historia del toreo, desde su posible raigambre mitológica hasta su época de transición de principios de siglo. F. V. deja vislumbrar siempre, por entre la descuidada y pintoresca maraña de su prosa, esa inquietante sustancia de su casi legendario temperamento, entremezclando de sabiduría y de apasionada voluntad sus ideas sobre la interpretación y el devenir del toreo. El libro en sí, que no deja de ser una especie de resumen histórico más o menos apoyado en las entrañables indagaciones y experiencias del autor, participa también de la proteica y veraz crónica de una buena parcela de tiempo radicalmente decisiva en la evolución del arte de torear. Al lado del matiz puramente erudito, del que F. V. hace un só-

lido y muy útil empleo y en cuyo interés es obvio insistir, hagamos hincapié en el sabroso talante de muchas páginas de este libro, envueltas a veces, a pesar de su manifiesta escasez de recursos estilísticos, en esa fabulosa capacidad de sortilegio que emana de la personalidad humana y literaria de F. V.

Taurofilia racial, además del prólogo citado, se acompaña también de una puntual semblanza del autor de *La Toriada,* escrita con florida mano por Adriano del Valle.

*

ALEJANDRO NÚÑEZ ALONSO: *El lazo de púrpura*. Editorial Planeta. Barcelona, 1957.

No se había dado —que sepamos— en la novela española de los últimos veinte años ninguna concreta evocación de sucesos de la remota antigüedad. La novela histórica, nacida con el romanticismo, tuvo en España un muy cambiante desarrollo, culminado años más tarde con ese determinado y pintoresco tipo de novela que pudiéramos llamar «romana», de gran aceptación pública. A este género pertenece *El lazo de púrpura,* de A. N. A., ejemplo aislado y de raro encasillamiento en nuestra novelística actual y que muy bien podría encajarse dentro de ese renuevo surgido últimamente alrededor de estos temas históricos, cambiando en consistencia argumental lo que antes fué más bien superficialidad narrativa.

Enmarcada en el mundo romano regido por Tiberio, *El lazo de púrpura* tiene como protagonista a un poderoso mercader judío, Benasur, político sagaz y hábil financiero. Este emplazamiento *económico* de la acción ofrece una singular novedad en la evocación de

aquella época, bajo el imperativo del dinero como «poder» en una sociedad donde el capitalismo no existía sino muy embrionariamente. La primera parte, como en otras novelas de largo aliento, produce una inicial impresión de fatiga, fácilmente superable. Unos capítulos referentes a las conspiraciones de Benasur en el norte de África forman la parte más inclinada a la fantasía —tan peligrosa, en este caso— y quizá la menos consistente de la novela.

Lo más relevante de *El lazo de púrpura* es, en definitiva, la *cercanía* con que vemos el paulatino desarrollo de la acción y la *actualidad* de las muy complejas figuras que participan en ella, cuyas reacciones y actitudes, sin perder nada de su calidad histórica, parecen pertenecer humanamente a nuestros días.

*

GUILLERMO DÍAZ-PLAJA: *Registro de horizontes*. Ediciones Destino. Barcelona, 1956.

G. D.-P. ha recogido en este libro que nos ocupa una serie de muy diversas crónicas y apuntes de sus viajes. Con una preocupación de indudable raigambre intelectual, las páginas de *Registro de horizontes* van abriéndonos casi a marchas forzadas el dilatado camino de un mundo que va de Palestina a los Países Bajos, de Colombia a Inglaterra. El libro, claro es, muestra bien a las claras las prisas de su ambiciosa recopilación y la posible anarquía —en un sentido meramente literario— de sus diferentes reductos viajeros. En realidad, *Registro de horizontes* tal vez no pretendiera otra cosa que ser un muestrario sentimental de las andaduras del autor. En este caso, queda bien cumplida su finalidad.

A veces, y coincidiendo con los momentos acaso menos conseguidos, G. D.-P. se deja llevar por un lirismo de nebulosa eficacia, que más bien desnivela que aquilata el curioso y afanoso caminar del autor por las más contradictorias geografías. Pero la prosa siempre es de un noble contenido y la interpretación de los hombres y los paisajes obedece en todo momento a un mesurado y entrañable poder de captación.

En este rincón de la revista reseñaremos todos aquellos libros de los que hayamos recibido dos ejemplares y que, a nuestro juicio, lo merezcan. No se mantiene correspondencia sobre este punto.

LA ATALAYA Y EL MAPA

L
pr
A
ya
de

lan
de
crí
lib
de

su
da
po
bie
lij
esp
y
jad
tic
del
co
es

Carta de Holanda

Simón Vestdyk

Los Países Bajos han propuesto candidato para el próximo Premio Nobel a su escritor Simón Vestdyk. A este efecto, el PEN Club de Holanda ha dirigido ya la solicitud formal correspondiente a la Comisión de Estocolmo.

Simón Vestdyk es el escritor más fecundo de Holanda. Lleva publicadas veinticinco novelas y multitud de novelas cortas, cuentos, poemas, ensayos y trabajos críticos, desde que se dió a conocer con su primer libro de versos en 1932, a sus treinta y cuatro años de edad.

De formación médica, especializado en psiquiatría, su obra novelística está impregnada de neofreudismo, dando lugar a veces a que los puritanos lo tachen de pornográfico. Su estilo es un poco enmarañado, más bien mate y desaliñado, de un discurso denso y prolijo, pero gracias a su gran imaginación y riqueza espiritual logra sorprender casi constantemente al lector y sabe crear las atmósferas enrarecidas y como embrujadas que se propone. Su obra es sumamente polifacética; su atención se ha prendido en todas las ramas del árbol literario, pero se le estima generalmente más como prosista que como poeta. La poesía de Vestdyk es demasiado cerebral para aficionar al público holan-

dés, que busca en el poeta una liberación de las riendas del juicio. No obstante, ha alcanzado momentos de expresión mística –a su modo– que salvan el conjunto lunar de su obra poética. En cuanto ensayista y crítico, está muy bien servido por su vastísima cultura y por su profundidad de pensamiento. Entre los numerosos premios a que ha sido acreedor, se cuenta también el de ensayo y crítica del año 1953.

Pero su gran especialidad es la novela histórica. Entre las siete u ocho que ha escrito estrictamente de este género, destacan *Noches Irlandesas* (preliminares de la explosión antibritánica en Irlanda en el siglo XIX), *Apolo Mutilado* (la Grecia del siglo VI a. de J. C.) y *El Quinto Sello* (la vida de El Greco). A ningún lector de esta novela le cabe en la cabeza que Vestdyk no haya estado nunca en la ciudad imperial después de las minuciosas y ambientadas descripciones de Toledo por las que ha paseado su mirada. Pero así es: *El Quinto Sello* está escrito sin salir del pueblecito holandés de Doorn, donde su autor vive retirado. Esta obra, aparecida en 1937, fué premiada al año siguiente.

En 1955, Vestdyk obtuvo el gran premio nacional *Constantyn Huygens,* coronando toda su obra. De modo que Holanda, no contenta con haberle dado todos los galardones de su repertorio, aspira a que le alcance el más alto premio internacional.

Han sido traducidas algunas novelas de Vestdyk al inglés, al francés y al alemán.

El traductor español de la «Sección española» de Radio Nederlad, Alberto Mas Cabré, se encontró en una subasta de muebles, en Hilversum, un cuadro de una Virgen con una plaquita como las de los museos en la parte inferior del marco que rezaba: «Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)», con el apellido en letras mayúsculas, como las del presunto coleccionista que un día debió ser dueño del cuadro, un tal Vivarini, apellido de una familia italiana en la que algunos miembros fueron artistas del Renacimiento.

Sigue rodeando al cuadro el misterio de su procedencia. Nadie se explica cómo ha podido ir a parar a una subasta de objetos de escaso valor sin haber despertado la curiosidad de los anticuarios, y hasta de cualquier profano, a la vista de un lienzo tan precioso y del marco de talla a mano del siglo XVII.

Los técnicos aseguran que la tela es de la época de Murillo. Pero el propietario sigue angustiado, sin salir de dudas, en espera de que los expertos tengan ocasión de pronunciarse.

Desde luego, si no fuese de Murillo, tanto peor para Murillo, pensamos aquí. Porque esta virgen podría representar uno de los más indudables aciertos del pintor sevillano. Más que mujer es virgen en el sentido humano de doncella. Pero una doncella que vive ese momento misterioso de antes de abrir los ojos y alzarlos a la altura del hombre, ese momento en que se va a producir el choque centelleante, en que el ligero rubor se va a propagar en incendio.

Es éste el cuadro del momento cumbre de una virgen. Tal vez por eso sea tan fácil trascender la imagen hasta la Inmaculada cuando se ve este cuadro, aun prescindiendo de los púrpuras y de la cabellera típicamente murillenses. Esperemos que pronto sepa Mas Cabré a qué atenerse; por él, por nosotros y por Murillo.

Semana del Libro

Durante la de este año en Holanda, se ha entregado a todo comprador de libros holandeses por valor de más de cinco florines, un librito-obsequio del que se han tirado ciento cincuenta mil ejemplares. Con esta adquisición, el comprador puede participar además en el concurso que la Comisión Colectiva de Propaganda por el Libro Holandés ha organizado, y que consiste en adivinar el nombre del autor que no aparece, claro está, por parte alguna de esta obrita inédita. Lleva por título *La Noche de los Girondinos* y trata de la vida de un campo de concentración de tránsito para judíos holandeses durante la ocupación alemana. El librito ha producido una honda impresión y, de paso, ha servido la causa de libreros, editores y escritores de Holanda.

Este año se ha registrado un considerable aumento en la venta de libros. Las ediciones que más han progresado han sido las de libros de bolsillo. Desde 1945, se han publicado unos doce millones de unidades de estos *pocket-books* en Holanda. Cinco o seis

grandes editoriales se han especializado en el género. Una de ellas celebra este año su doscientos cincuenta título, otra ha registrado un millón de florines en la venta de esta clase de libros durante un año, otra ha podido editar dos antologías de dos grandes poetas –A. Roland Holst y Gerrit Achterberg– con el mismo formato y con veinte y veinticinco mil ejemplares respectivamente, cuando en ediciones de formato normal no se suele tirar más de dos mil. Pero otra editorial se ha atrevido a mucho más y ha lanzado al mercado una edición de cuarenta mil ejemplares, siempre en formato de bolsillo, de una antología de poesía moderna compuesta por Paul Rodenko.

Holanda edita, por término medio anual, unos siete mil títulos, o sea, veinte libros distintos por día. Comparemos, para hacernos una idea, con Gran Bretaña que, con sus cincuenta millones de habitantes, imprime y reimprime diecinueve mil libros contra los siete mil de Holanda, que sólo cuenta con algo más de diez millones de habitantes.

FRANCISCO CARRASQUER

Harmoniehof 63 huis.
Amsterdam (Holanda).

Carta de Portugal

La Sociedad Portuguesa de Escritores

El día veintitrés de octubre del pasado año, el escritor Dr. Joao de Barros dió posesión en la Casa de Alentejo a los primeros directivos de la Sociedad Portuguesa de Escritores, recientemente constituída. El gran poeta felicitó a cuantos ayudaron a hacer realidad la vieja aspiración de agrupar a nuestros escritores en una sociedad destinada a servir la cultura de un pueblo y los superiores intereses de la patria. «Servicios de naturaleza espiritual y cívica —dijo Joao de Barros— porque su ambiente será de concordia y respeto hacia las opiniones ajenas. Tendrán cabida en ella, por tanto, hombres de todas las ideas y de todas las escuelas literarias».

A la ceremonia de la toma de posesión asistió la «élite» de Lisboa y del país, aquella «élite» espiritual que siempre luchó por la creación de tal entidad dentro del ambiente cultural portugués. Hicieron uso de la palabra Aquilino Ribeiro, en nombre de los designados para los cargos, el Dr. Luiz de Oliveira Guimaraes, como miembros de la Sociedad de Escritores y Compositores Teatrales, y el Dr. Adao e Silva, en representación de la revista *A Seara Nova*. Había nacido, al fin, la primera y esperanzada Sociedad Portuguesa de Escritores. Reina en ella un criterio de unidad y no

de división. A ella pertenecen escritores de derechas y de izquierdas, adictos o contrarios a la situación política vigente en Portugal. Lo que importa es servir a las letras nacionales, y tanto las sirven las derechas como las izquierdas, siempre que lo hagan con un superior criterio artístico o literario. Portugal revela así una fundamental cortesía, un evidente espíritu de convivencia entre los hombres, en una época en que la educación no abunda y el individualismo es cada vez más feroz.

La composición de esta primera directiva de la Sociedad Portuguesa de Escritores es la siguiente:

Asamblea General: Joao de Barros, Adelaide Felix, Cesar de Frias.

Suplentes: Jaime Lopes Dias, Jorge de Sena, António Ramos de Almeida.

Dirección: Aquilino Ribeiro, Assis Esperança, Alexandre Cabral, Leao Penedo, António Quadros.

Suplentes: Carlos Olavo, Vieira de Almeida, Norberto Lopes, Maria de Graça Azambuja, Branquinho da Fonseca.

Consejo Fiscal: António Sérgio Alves Redol, Francisco Costa.

Suplentes: Luis Augusto Ferreira Martins, Acúrcio Pereira, Rocha Júnior.

Fernando Namora

Aquellos espíritus estrechos que hacen depender la universalidad de un escritor de la circunstancia de que

sus obras sean o no traducidas a otras lenguas, pecan por deficiencia de criterio. Si una obra de arte lo es verdaderamente, contiene ya en sí la propia universalidad. Las traducciones son un mero acaso que puede apenas garantizar esa universalidad con respecto a otras lenguas, pero nunca conferirla por su solo efecto. Cuántos escritores traducidos carecen de valor universal, y cuántos otros, en cambio, sin gozar del privilegio de la traducción, poseen un hondo espíritu de universalidad. Dante, Camoens, Cervantes, aunque no hubiesen sido vertidos a todas las lenguas, serían universales. La Venus de Milo conservó su valor estético universal durante los siglos que permaneció sepultada, y no por haber sido revelada al mundo su existencia, se acrecentó su valor.

Pero muchas veces se da una feliz coincidencia entre la obra de arte, por muy «regional» que sea, y su proyección internacional a través del vehículo de las traducciones. Tal es el caso del escritor portugués Fernando Namora, neo-realista y primoroso estilista. Sus novelas no cesan de ser traducidas. El mismo Namora nos informa en una carta reciente de que *O trigo e o joio* aparecerá casi simultáneamente en España (publicada por la Editorial Noguer, de Barcelona, la misma que ya lanzó *Escenas de la vida de un médico* y *Minas de San Francisco*), Inglaterra, Francia (en la colección *Feux Croisés*, de Plon) y Checoeslovaquia. Realmente Namora interesa a cualquier pueblo por su mensaje humano. Su profesión de médico le ha proporcionado una gran experiencia psicológica y un

profundo sentido del dramatismo. Es de notar que la medicina ha dado en Portugal muy buenos literatos, como Fialho de Almeida, Miguel Torga, Joao de Araujo Correia, Manuel Larangeira, Jaime Cortezao, Julio Dantas, etc. Como en España dió un Pío Baroja, un Gregorio Marañón, un Santiago Ramón y Cajal. Namora quiso que otro médico (Gregorio Marañón) prologase sus *Retalhos*, cuya séptima edición acaba de publicarse. Una editorial brasileña tiene en proyecto, por otra parte, la publicación de sus obras completas.

Namora, en suma, sigue siendo traducido. Pero esta universalidad externa no es un elemento extraño, accidental, sino que corresponde merecidamente a la íntima universalidad de sus novelas.

JOAQUÍN DE MONTEZUMA DE CARVALHO

e. p. n.º 426.
Nova Lisboa.
Angola (África Occidental Portuguesa).

(Traducción de J. M. LL.)

LIBROS POR CORREO

Car
se
la

N
que
dens
duro
Bous
pág
das
ya h
en l
poet
adqu
sició
nada
El s
lanc
al a
mue
bien
taliz
y la
zami
mas,
prol

LIBROS POR CORREO

CARLOS BOUSOÑO: *Noche del sentido*. «Colección Ínsula». Madrid, 1957.

No dudamos en afirmar que *Noche del sentido* condensa lo más sólido y maduro de la obra poética de Bousoño. A través de sus páginas, van apareciendo todas las determinantes que ya habían logrado definirse en los anteriores libros del poeta y que, en esta ocasión, adquieren una evidente posición de equilibrada y sazonada consistencia expresiva. El sereno, entrañado, melancólico mundo de *Subida al amor* y *Primavera de la muerte,* ha dejado paso, si bien no de una manera totalizadora, a una meditativa y lacerada suerte de enraizamiento conceptual. Los temas, aun siendo como una prolongación intensificada de ese amoroso y discursivo arranque de los primeros libros de C. B., adquieren aquí una dimensión de más trascendentes y ambiciosos perfiles.

C. B. ha sabido encontrar en el libro que comentamos, junto a un sabio e idóneo procedimiento verbal, un acento de luminosa y profunda raíz imaginativa, encadenando su poesía a una especie de clarividente y diáfano sentimiento filosófico. A pesar de este posible sedimento que aparece ahora en la última obra de Bousoño, sigue permaneciendo intacto el tono de nóble y ensimismada jerarquía poética que ha acompañado, desde sus primeros pasos, el firme caminar de uno de nuestros más representativos poetas jóvenes.

El último poema del libro

Plaza Mayor, anuncia, por así decirlo, una especial y muy interesante evolución en la poesía de C. B. Incluso la voz del poeta, tan acostumbrada a la mágica servidumbre de un sosegador temple neorromántico, se evade ahora hacia unas zonas más patéticas e inquietantes. Creemos, realmente, que *Plaza Mayor* es un ejemplo que habrá que tener en cuenta en nuestra poesía actual.

*

LORENZO VILLALONGA: *Bearn, o la sala de las muñecas.* «Atlante». Palma de Mallorca, 1956.

L. V., el afortunado autor de *Mort de Dama,* ocupa un lugar de excepción, no fácilmente clasificable, en la vida literaria mallorquina. Novelista, autor dramático, incluso con algún poema publicado en revistas de hace veinte años, su producción —en castellano y en catalán— tiene un cierto sabor de paradoja. Su mismo caprichoso bilingüismo —caprichoso, por lo menos, en apariencia— deja un tanto perplejos a sus devotos admiradores, entre los que, a no dudar, nos contamos. Lo que no cabe poner en tela de juicio es que L. V. posee una acusada personalidad, por encima de modas, épocas y estilos, una fina a la par que honda y compleja personalidad, capaz de valorizar todas y cada una de las páginas de su no muy extensa obra, desde la novela enjundiosa hasta la disparatada y deliciosa «boutade» en que a veces se complace.

Bearn, el más reciente libro de L. V., coincide con un momento de plenitud creadora de su autor. En torno a *Faust,* un drama del propio L. V. aparecido hace poco en catalán, sutil e interesantísima recreación del eterno mito en un marco ru-

ral mallorquín decimonónico, se construye el armazón de la novela que comentamos. L. V., ferviente lector de Proust, de las comedias de Moratín, de los neoclásicos franceses, nos ofrece en ella el cabal panorama de su mundo de ficción, un mundo mesurado, inteligente y pulcro, delicadamente irónico, en el que, si estalla la tragedia, no rompe jamás la compostura exterior. Todo en *Bearn* es suavemente irreal, con calidades de vieja estampa. Los seres humanos que por sus páginas desfilan cobran aire y apostura de antigua cortesía, casi de ballet. Esto no significa, empero, que el autor no haya dotado a sus muñecos de un alma complicada e incluso atormentada. El enigmático Tonet, que bajo su capa racionalista y volteriana, oculta una honda y dolorida ternura, doña María Antonia, de una feminidad tan a lo siglo XIX, y, principalmente, el capellán don Juan Mayol, narrador y verdadero protagonista de la fábula, son, en efecto, personajes llenos de palpitación humana.

El más perfecto logro de *Bearn* reside, sin embargo, a nuestro entender, en la estilizada y evocadora atmósfera que el autor ha sabido crear. El ambiente señorial y rústico de la casa de campo mallorquina, con sus perfumes y rumores, con su sabor entre áspero y versallesco, flota a lo largo de la novela, envolviéndola en un delicado clima lírico. Las notas de paisaje –nuestro tópico y ya manido paisaje– cobran en *Bearn* una gracia inédita, una nueva y misteriosa luz apenas adivinada.

Sin que consiga hacernos olvidar la aguda sátira de *Mort de dama* –pequeña obra maestra que ha alcanzado la categoría de clásica–, *Bearn* es, en suma, un compendio de las mejores calidades que resplandecen

en las anteriores producciones de L. V. Sus moldes quizás no respondan al espíritu de nuestra época, pero no por ello debemos considerarlos inadmisibles cuando, como en este caso, están al servicio de una clara inteligencia y de un auténtico temperamento de escritor, que no debe, ni puede, pasar desapercibido en el panorama actual de nuestra novela.

Digno de especial atención es el *Prólogo parabólico,* en el que C. J. C. rinde tributo de admiración y simpatía à un mundo novelístico tan alejado del suyo propio.

*

MARQUÉS DE LOZOYA: *Segovia.* «Colección Andar y Ver». Editorial Noguer, S. A., Barcelona, 1957.

Con la pulcritud editorial y el rigor literario con que vienen sucediéndose estos volúmenes de *Guías de España,* que tan solvente y óptimo servicio prestan a quienes pretenden conocer los más esenciales aspectos artísticos y costumbristas del país, aparece ahora esta visión de Segovia a través de la experta y concienzuda mirada del Marqués de Lozoya. A los concretos fines de este tipo de libros, el que comentamos ofrece unas características de un innegable valor documental. Los itinerarios segovianos están trazados con un criterio resumidor si bien suficiente de todas y cada una de las piedras ilustres de la ciudad, de sus rincones más representativos, incluso de su secreto aire emotivo. De la mano del Marqués de Lozoya, insustituible compañero para caminar estas trochas segovianas, se nos va mostrando el recorrido monumental y evocador, los

paseos por los arrabales de Segovia y por los reales sitios de la provincia, cerrándose dicho itinerario con una certera glosa de la cocina y de las costumbres de la región.

La colección de ilustraciones que acompaña al texto es realmente de una ejemplar y valiosísima calidad y presta, sin duda alguna, un muy provechoso servicio al lector o al viajero.

Hagamos hincapié, finalmente, en el buen criterio editorial y aun literario que supone la creación de estas guías, encomendadas siempre a los más relevantes escritores españoles mejor compenetrados con cada región y publicadas con un esmerado y elegante primor tipográfico, aún más excelente, si cabe, en el volumen que nos ocupa.

*

José María Souvirón: *Don Juan el Loco*. Revista de Occidente, Madrid, 1957.

Bajo el título un tanto imprevisto de *Don Juan el Loco,* agrupa J. M. S. una colección de poemas de clara y fervorosa hechura. La primera parte del libro, dedicada a transcribir los papeles de este imaginario personaje tan luminosamente entrañado en el autor, se extiende entre unas márgenes de caudalosa y desgarrada sinceridad, rebosante de una desnuda suerte de confidencia. En la poesía de J. M. S. existe, antes quizás que ninguna otra virtud, una permanente preocupación por lo verdadero. El poeta refleja lo vivido y este íntegro reflejo aparece siempre vestido con la transparente adecuación de una forma que, aunque pudiera antojársenos desaliñada, no obedece sino a una constante salvaguardia de

todo posible lastre retórico. J. M. S. no elude incluso el empleo de frecuentes giros conversacionales para conseguir una más directa eficacia expresiva. El lenguaje aflora limpio y manantial, aun con la huella de su esforzada búsqueda, acompasado a una pensativa y reiterada temática, cuyo eje podría situarse entre la experiencia del poeta y su proyección en los demás.

La segunda parte de *Don Juan el Loco,* reunida bajo el título de *Vistas españolas,* pudiera ser un continuado aliento del anterior libro de J. M. S., *El corazón durante un año,* donde el poeta aún canta con estremecida voz el esperanzado reencuentro con el más íntimo paisaje de su memoria.

Añadamos a todo esto, por último, la auténtica y dominadora pureza que emana de esta poesía sencilla y delicada, tan noblemente ajena a las modas y a los contagios.

*

FERNANDO QUIÑONES: *Cercanía de la gracia.* «Colección Adonais». Madrid, 1957.

Nos ha sorprendido muy agradablemente esta casi inesperada aparición del primer libro de poemas de F. Q., *Cercanía de la gracia.* Su autor, más embebido últimamente en otras parcelas literarias —el cuento, el artículo, la glosa—, parecía prometernos, y así lo confirmaba su dispersa obra poética, un libro de muy distinta raigambre. Tal sospecha, a todas luces arbitraria, ha venido, en buena hora, a desmentirse. F. Q. ha reunido un libro de sólida y trabada arquitectura, totalmente ajeno al deformante y nefasto colorismo andaluz en que el poeta probó for-

tuna en sobradas ocasiones. Pero el libro que comentamos, en sus mejores momentos, nos ofrece una clara vinculación con la actual poesía meridional de más ilustre virtud, la de Cernuda y Rosales, por ejemplo. Al lado de ello, y en la parte que el autor titula *Cantos de compañía,* se deja entrever a veces lo que *Cercanía de la gracia* –título peligroso, en este caso–, haciendo honor a su nombre, tiene de más trivial y retórico, situación que coincide con los mediocres cuatro sonetos y cuatro décimas incluídas en el libro. Pero ahí están esos óptimos poemas que se agrupan bajo el título de *Coplas a lo divino,* que vienen a salvar con creces la armonía y la calidad del libro y que demuestran con sobradas garantías que en F. Q. hay un poeta de una sorprendente capacidad expresiva.

*

JESÚS FERNANDES SANTOS: *En la hoguera.* «Colección Espejo y Flor». Ediciones Airón. Madrid, 1957.

No sabemos, aunque lo sospechamos, si *En la hoguera* fué escrita por su autor antes que *Los bravos,* libro éste que marca, sin duda, uno de los más airosos baluartes de la joven novela española. El procedimiento narrativo de la que ahora comentamos, aunque de una sabia y sólida arquitectura, muestra, en relación con *Los bravos,* una determinada tendencia a la disociación, a un cierto evasivo y moroso ensamblaje técnico.

La trama del libro está tejida en torno al protagonista, Miguel, de bien trazado carácter, desarrollándose también a su alrededor todos y cada uno de los hilos argumentales de la novela. El lugar de la acción queda perfilado a veces con mano

maestra. Situado frente a un concreto y patético mundo exterior, el de Castilla, el novelista ha sabido adentrarse en todo el fatalismo y la desolación vital de su héroe, inmerso en este paisaje.

La novela, en sí, y dejando aparte sus más o menos discutibles aciertos técnicos, encierra indudablemente un cuajado interés. El angustioso vagabundaje del protagonista por tierras castellanas, intentando huir de sus propias sombras, dan a la novela un aire de retablo español de muy significativa categoría analítica. Los personajes que van apareciendo, ligados de algún modo al tedioso y desesperanzado alentar de Miguel, adquieren un elemento de honda raíz narrativa; la lograda objetividad de sus sagaces descripciones y su vinculación con el paisaje donde se centran.

El estilo es sencillo y directo, sin mayores escarceos estilísticos, despreocupado y certero, con un lenguaje de bella y esbelta armonización. A pesar de creer que *En la hoguera* no alcanza el clima novelístico de *Los bravos*, justo es reconocer que J. F. S. sigue demostrándonos sus innegables dotes de narrador y su bien ganado puesto al lado de los más representativos valores jóvenes de la novela actual.

*

P. Juan Bautista Bertrán, S. J. *Me canta el mar*. Diputación Provincial de Valencia, 1956.

«Se es o no se es mediterráneo. Por sus frutos los conoceréis. Hay una manera de rendirse a la armonía que se lleva en la sangre; y hay un modo de rehuir la acritud, la crudeza —el tremendismo, si queréis—, que

vale por un certificado de nacimiento a la orilla del mar de Ulises». Estas palabras de Guillermo Díaz-Plaja en el prólogo al libro que comentamos, definen con toda precisión la tónica y los límites a que J. B. B. ciñe, voluntariamente, los poemas marineros que hoy nos ofrece. Hay en efecto, en estos nuevos versos del fino poeta de *Arca de fe*, un constante prurito de forma, un firme anhelo de serenidad y olímpica belleza. Claro es que el espíritu mediterráneo, tópico usado con ligereza hasta la saciedad, supone algo mucho más profundo y consistente. Valdría la pena, además, puntualizar hasta qué extremo los eternos mitos clásicos implican una actitud de inhibición ante la crudeza, la acritud o lo que se dió en llamar «tremendismo».

En *Me canta el mar* descubrimos el rastro de una doble huella: la de los poetas en lengua catalana, de fin de siglo –Maragall, Costa y Llobera–, de los que J. B. B. es sagaz conocedor, y la del sector colorista y brillante de la lírica andaluza, tan en boga hace unos años.

Merece destacarse la aterciopelada calidad musical de todos y cada uno de los versos que componen este libro, singularmente la de los endecasílabos blancos, que J. B. B. utiliza con preferencia y a los que sabe imprimir, con envidiable maestría, un ritmo noblemente clásico.

En este rincón de la revista reseñaremos todos aquellos libros de los que hayamos recibido dos ejemplares y que, a nuestro juicio, lo merezcan. No se mantiene correspondencia sobre este punto.

Un nuevo volumen de

HISTORIA DE LA CULTURA ESPAÑOLA

I. ESPAÑA PRIMITIVA Y ROMANA

por Julio Caro Baroja

Tamaño 22 x 28 cms. 120 páginas de texto.
208 páginas de ilustraciones, 9 láminas a todo color.

Descripción del desarrollo cultural y artístico de la España primitiva, de las aportaciones de los colonizadores fenicios, griegos y cartagineses a la tradición cultural y de la romanización de la Península.

•

Solicite información sobre la Colección
HISTORIA DE LA CULTURA ESPAÑOLA
a su librero o a
EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A.
PROVENZA, 219 - BARCELONA

LA ATALAYA Y EL MAPA

Jo
ex
co
zu

Irla
año
par
191
del
un
Ser
nov
apr
apa
y I

Afr
Cha
Chi
A
195
ros
The
tivo

Carta de Inglaterra

Desaparecen tres grandes figuras del mundo de las letras inglesas: Joyce Cary, Roy Campbell y Gilbert Murray

JOYCE CARY[1] MURIÓ A FINALES DEL PASADO MARZO. VIDA excepcional, casi única, la de este hombre entregado con ahinco, contra viento y marea, a la forja concienzuda de su obra novelística. Si tuviera que caracterizarle

---

[1] Arthur Joyce Lunel Cary, n. 7.12.1888 en Londonderry, Irlanda. Educado en Tunbridge Wells y Clifton College. A los 16 años va a estudiar arte a Edimburgo y luego a París. No sirve para la pintura. Estudia en el Trinity College de Oxford. De 1912 a 1913 voluntario en un batallón montenegrino. Funcionario del Estado en Nigeria. Participa en la primera guerra mundial con un regimiento nigeriano, es herido. En 1920 se retira del Civil Service y se establece en Oxford. Se entrega al «aprendizaje» de novelista, estudiando filosofía, historia, política. Largo y penoso aprendizaje. Su primer libro, *Aissa Saved*, reescrito muchas veces, apareció al fin en 1932. Cary se inserta en la tradición de Dickens y Hardy.

Obras: *Aissa Saved*, 1932; *The American Visitor*, 1933; *The African Witch*, 1936; *Castle Corner*, 1938; *Mister Johnson*, 1939; *Charley is my darling*, 1940; *Herself Surprised*, 1941; *House of Children*, 1941; *To be a Pilgrim*, 1942; *The Horse's Mouth*, 1944; *A fearful Joy*, 1945; *The Moonlight*, 1946; *A prisoner of Grace*, 1952; *Except the Lord*, 1953; *Not honour more*, 1955. Otros géneros: *Power and Man*, 1939; *The case for African freedom*, 1941; *The process of real freedom*, 1943; *Marching soldier* (poema narrativo), 1948; *Drunken Sailor* (balada épica), 1947.

con una sola frase, diría de Joyce Cary que ha sido el «gran ascético» de la literatura británica contemporánea, el ejercitante infatigable que, a partir de un acto de voluntad, va fraguando el talento para conquistar su ejecutoria artística, pauta y aspiración a la par. Fue de un modo súbito, no hace más de diez años, cuando el mundo literario inglés cayó en la cuenta de que Joyce Cary era un novelista de primer orden. Por aquellas fechas ya había estado escribiendo durante un período de tiempo considerablemente largo, aunque su primera novela la publicó a los cuarenta y tres años. Joyce Cary estaba dispuesto en todo momento a afrontar valientemente los problemas que le planteaba su arte. No sólo no los eludió nunca, sino que parecía complacerse en descubrirlos. Decidido a ser un novelista, se puso a explorar con ansiedad los secretos técnicos del género. Adoptó el sistema de las trilogías. La crítica literaria británica tiene sus dudas acerca de la suerte que pueda correr ante la posteridad la que escribió en los últimos años de su vida –*Prisoner of Grace*, *Except the Lord* y *Not Honour More*–, expuesta al fracaso de puro ambiciosa, pero coincide en la admiración sin reservas de los libros que sacaron su nombre del anonimato y le dieron notoriedad general –*Herself surprised*, *To be a Pilgrim* y *The Horse's Mouth*–. En estos libros su potencia de narrador, su gravedad subyacente, su gusto por la vida, su humor, su brillante prosa, le granjean un crédito ilimitado. El propio Cary había deseado, en sus años mozos, ser pintor y con Gully Jimson, el excéntrico e inefable artista de *The Horse's Mouth*,

Cary no sólo proporciona la mejor interpretación contemporánea de la visión cotidiana de un pintor, sino también uno de los caracteres cómicos más contundentes desde los tiempos de Dickens. Uno de los logros de la capacidad de Cary como novelista fue también que, aunque tenía a su disposición una infinidad de experiencias exóticas, se interesaba tanto en la forma de la novela como en el asunto de que trataba. Comenzando, como hacen todos los escritores, con la explotación de sus propias experiencias, en este caso cosechadas en África, la constante excitación que Cary sentía ante las posibilidades de sus medios hizo que se convirtiera, como ha dicho un crítico, en una especie de novelista-camaleón. Asimilaba perfectamente cualquier ambiente, cualquier clase social o cualquier nacionalidad. Se transformaba en ello, mediante una especie de metamórfosis de adopción. Nunca fue autobiográfico. Sólo una fe subyacente, un cristianismo no del todo cristiano, revelaba constantemente al autor. Experimentó hasta el fin. Sabía, por ejemplo, que jamás podría terminar su última novela. Su muerte, señalada de antemano por su parálisis progresiva, había de impedírselo, de no renunciar, al menos, a sus métodos de composición. No renunció y ahí queda, inacabada, su obra póstuma, el mejor homenaje a su grandeza humana e integridad artística.

***

De Roy Campbell, muerto trágicamente a finales del pasado mes de abril, conocido tanto en Sudáfrica,

su país natal, y en la Gran Bretaña, su radicación cultural, como en la Península Ibérica, su patria de elección, al que además se dedicó en el último número de estos PAPELES un homenaje de urgencia, no voy a hablar si no es para ofrecer lo que podríamos llamar la estimación anglosajona de su figura. Así, de los artículos necrológicos que últimamente le ha dedicado la prensa británica, se colige esta semblanza: Roy Campbell fue un hombre que, al modo de Lord Byron o D'Annunzio, quiso hacer de sí mismo una leyenda: se expresaba tanto a través de su vida como a través de sus poemas. Nació en Durban en 1902, de ascendencia céltico-escocesa y gascona. Cuando llegó a Inglaterra hacia el tercer decenio de este siglo era alguien, podría decirse, semejante a Napoleón cuando llegó por primera vez a Francia: un hombre de sangre y formación extranjeras que comprendía profundamente el país que se había propuesto conquistar. Optó siempre por oficios que exigían alardes de vigor físico: marinero, boxeador, pescador, vaquero, torero incluso y en dos guerras, soldado. En la autobiografía titulada *Light on a Dark Horse,* Campbell dedica la mitad del volumen a hablar de su tierra natal, Sudáfrica; y entre los doce o más libros de poesía que publicó, los versos más inspirados son los que se refieren a los paisajes y los hombres del país que le vio nacer y donde transcurrió su juventud. Amaba a los africanos y la variada fauna de aquellas tierras abrasadas por el sol, de un modo impetuoso, posesivo, entrañable, casi físico. A pesar de ello, abandonó África y se vino a Europa,

debido, en parte, es de suponer, a que en su patria no había posibilidad de cobrar una reputación literaria de primer orden, y en parte, tal vez, a que cierto romanticismo, cierta jactancia y cierto espíritu iconoclasta y agresivo le impulsaron a enfrentar a los fatigados y decadentes europeos, según él los veía, con el vigor del hombre natural. En la Inglaterra del tercer decenio de este siglo Campbell fue el «enfant terrible» del mundo literario. Numerosos escritores eran entonces marxisto-racionalistas: Campbell era católico y rendía culto a la fuerza vital. Su poema *The Georgiad* es una hirviente invectiva contra las figuras literarias pontificantes del momento; «insolente, pero nunca abellacado», como dijo de él Dylan Thomas. Como poeta Campbell no sentía absolutamente ningún interés, como casi todos los poetas de importancia surgidos después de 1925, por el pensamiento tortuosamente introspectivo expresado mediante un complejo artificio verbal. Su lenguaje es sencillo o, mejor dicho, tradicional. Sin embargo, no fue nunca un mero «tradicionalista» en el sentido vulgar de la palabra, ya que era capaz de expresar, mediante ese lenguaje, pensamientos cargados de emoción. Muchas de sus páginas quedan grabadas vivamente en la memoria del lector. Tal vez se debió esto a su cuna africana. Los hombres de los países europeos de la Mancomunidad Británica de Naciones sienten ante la tradición inglesa una extraña mezcla, con frecuencia fecunda, de respeto e irreverencia: respeto por su esencia, desdén por sus manifestaciones externas más pomposas. Campbell podía

hablar un nuevo idioma con una lengua antigua, como hizo Robert Burns en el siglo XVIII. Poco le faltó a Campbell –ha escrito Colin Macinnes– para alcanzar la estatura heroica de un Conrad o un Walt Whitman, y ese poco consistió en que había en él algo del mozalbete que quiere probarse ante sí mismo su bravura. Había en él una inquietud, una falta de autoridad natural. Pero poseía numerosas cualidades de primer orden, entre ellas un amor total por la vida creada, una pasión ardiente por lo absoluto y el precioso don de mostrarse fiel por encima de todo a sus ideas e instintos.

***

Gilbert Murray[2] murió a mediados de mayo. La Gran Bretaña le ha llorado tanto o más como hombre

---

[2] Gilbert Murray, n. el 2.7.1866 en Sydney, Nueva Gales del Sur. A los 11 años abandona Australia y se educa en la Merchant Taylor's School, de Londres, y en St. John's College, de Oxford, donde se gradúa en griego y latín con las máximas calificaciones. En 1880 es «fellow» del New College, de Oxford, y a los 23 años Catedrático de Griego de la Univ. de Glasgow, donde ejerce 10 años. Desde 1908 a 1936 es Regius Professor de Griego en Oxford. En 1926 se le nombra profesor de poesía de Harvard. Desde 1914 fideicomisario del British Museum. Doctor honoris causa de Oxford, Cambridge, Glasgow y Birmingham, miembro de la Academia Británica y de la Real Sociedad de Literatura. Orden del Mérito en 1941. Quiso ser diputado liberal, pero sin éxito. Se confesaba positivista.

Obras principales: Traducciones en verso: Aristófanes, *The Frogs,* 1902; Sófocles, *Oedipus Rex,* 1910; Eurípides, *Hippolytus,* 1911;

público que como helenista no sólo de una erudición extraordinaria, sino también de una adhesión viva a los valores de la cultura clásica, cuya vigencia procuró inculcar prácticamente entre sus contemporáneos. «Ha interpretado a los clásicos en obsequio de la generación actual con la destreza y sensibilidad de un artista literario y la mente analítica de un hombre de ciencia» (R. A. Scoff-James). Las preocupaciones dominantes de su vida fueron la poesía dramática griega –que tradujo insuperablemente en verso inglés y adaptó personalmente a la escena británica– y el movimiento de unión internacional –fue Presidente de la

---

Rhesus, 1913; *Alcestis,* 1915; *Trojan Women,* 1915; Esquilo, *Agamemnon,* 1920; *Choophore,* 1923; *Eumenides,* 1925; *Oresteia,* 1928; *Supplian Women,* 1930; *Prometheus Bound,* 1931; *Poems,* 1926; *Ten Greek Plays,* 1929; *Five Plays of Euripides,* 1934; Esquilo, *Seven Against Thebes,* 1935; *Persae,* 1939; Sófocles, *Antigone,* 1941. Prosa: *A History of Ancient Greek Literature,* 1897; *Carlyon Sahib* (drama), 1899; *Liberalism ant the Empire,* 1900; *The Rise of the Greek Epic,* 1907; *Four Stages of Greek Religion,* 1912; *Euripides and his age,* 1913; *Andromache* (drama) 1913; *Hamlet y Orestes,* 1914; *The Stoic Philosophy,* 1915; *The Foreing Policy of Sir Edward Grey,* 1915; *Faith, War and Policy,* 1917; *Religio Grammatici,* 1918; *Aristophanes and the War Party,* 1919, en 1920 bajo el título de *Our Great War and the Ancient Greeks; Satanism and the World Order,* 1920; *The Problem of Foreing Policy,* 1921; *Essays and Addresses,* 1921, en 1922 aparecido bajo el título de *Tradition and Progress; The Classical Tradition in Poetry,* 1927; *The Ordeal of these Generation,* 1929; *Aristophanes: a survey,* 1933; *Liberality and Civilization,* 1938; *Stoic, Christian and Humanist,* 1940; *Aeschylus, the Creator of Tragedy,* 1940; *The Birds* (Aristófanes), 1950; *Greek Studies,* 1946; *From the League to the United Nations,* 1948.

Sociedad de Naciones desde 1923 a 1938 y desde 1928 Presidente de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual–. Gilbert Murray fue un hombre al que la erudición no le impidió ser sabio, ni la sabiduría filántropo de acción. Yo creo que la clave de su personalidad nos la da esta frase que un día escribió al explicar su actitud ante la religión: «Creo que hay mucho de verdad en esta sentencia de un antiguo filósofo: 'Dios es la ayuda que un hombre presta a otro'».

F. M. LORDA ALAIZ

84 Holders Hill Road.
London N. W. 4.
Inglaterra.

Indice del tomo V

N.os XIII, XIV y XV

Madrid - Palma de Mallorca
Abril, mayo y junio
MCMLVII

Aiken
C

Aleix
N

Arroi
V

C[ab
U
E
A

Caba
N

Camp
S

ÍNDICE DEL TOMO V

	Núm.	Pág.
Aiken, Conrad		
Cambio de opinión*.	XIII	61
Aleixandre, Vicente		
Nuevas figuras*	XIII	41
Arroita-Jáuregui, Marcelo		
Versión castellana del poema «Cambio de opinión», de Conrad Aiken*	XIII	61
C[aballero] B[onald], J[osé] M[anuel]		
Un novela inactual	XIII	93
El Premio de la Crítica.	XIV	237
A propósito del último libro de Aranguren .	XV	335
Caballero Bonald, José Manuel		
Nenias por el español Roy Campbell** . . .	XIV	217
Campbell, Roy		
Soci dou Felibrige**.	XIV	207

	Núm.	Pág.
Campo Alange, Condesa de		
La mujer como mito y como ser humano*. .	XV	249
Caro Baroja, Julio		
Comentarios*.	XIV	161
Carrasquer, Francisco		
Carta de Holanda	XIV	XXXVII
Castellet, José María		
De la objetividad al objeto*	XV	309
[*Cela, Camilo José*]		
Carta a una dama atónita	XIII	3
Salamanca, dorada y sabia	XIV	131
Elogio de la vulgaridad	XV	243
C[*ela*], *C*[*amilo J*[*osé*]		
Nota sobre la burguesía.	XIV	135
Cela, Camilo José		
Tres poemas*	XIV	184
Cote Lamus, Eduardo		
La vida cotidiana*	XIII	78
Crespo, Ángel		
Grecia*	XIV	179
C[*rileiro*], *A*[*lejandro*]		
Versión castellana de «Dos poemas», de Ramón González Alegre*	XIII	84
D[*oreste*], *V*[*entura*]		
Tomás Morales, reeditado	XV	342

	Núm.	Pág.
Ferrer-Vidal, Jorge		
La muerte de la Camila*	XV	301
G[il] N[ovales], A[lberto]		
«Las lavanderas de Carabanchel» y el sentido popular español del XVIII	XV	347
González Alegre, Ramón		
Dos poemas*	XIII	82
K[enyon], R[obert] J[ames] y *C[ela], C[amilo] J[osé]*		
Versión castellana del poema «Soci dou Felibrige», de Roy Campbell**	XIV	209
Laín Entralgo, Pedro		
El hombre cristiano en el mundo*	XIV	141
Ley, Charles David		
Memoria de Roy Campbell**	XIV	217
Lorda Alaiz, F. M.		
Carta de Inglaterra	XIII	III
Carta de Inglaterra	XV	LXIX
Ll[ompart], J[osé] M[aría]		
Un nuevo libro de Josep Maria Espinàs . .	XIII	97
Un arte perenne.	XIV	233
Traducción de la «Carta de Portugal», de Joaquín de Montezuma de Carvalho. . . .	XIV	XLII
Las «Memorias» de José María de Sagarra .	XV	339
Mañach, Jorge		
Dualidad y síntesis en Ortega*	XIII	13
Montezuma de Carvalho, Joaquín de		
Carta de Portugal	XIV	XLII

	Núm.	Pág.
Olmo, Lauro		
Golfos*	XIV	191
O[tero], C[arlos]-P[eregrín]		
El veredicto final de William Faulkner . . .	XIV	229
[Redacción]		
Libros por correo (Fernando Villalón: Taurofilia racial; Alejandro Núñez Alonso: El lazo púrpura; Guillermo Díaz-Plaja: Registro de horizontes)	XIII	XX
Breve noticia bio-bibliográfica de R[oy] C[ambell]	XIV	225
Libros por correo (Carlos Bousoño: Noche del sentido; Lorenzo Villalonga: Bearn, o la sala de las muñecas; Marqués de Lozoya: Segovia; José María Souvirón: Don Juan el Loco; Fernando Quiñones: Cercanía de la gracia; Jesús Fernández Santos: En la hoguera; P. Juan Bautista Bertrán: Me canta el mar). . .	XIV	XLIX
Recepción de C. J. C. en la Real Academia Española.	XV	315
S[ouvirón], J[osé] M[aría]		
Recuerdo de Gertrude Stein	XIII	89
Souvirón, José María		
La última palabrota de Baudelaire*	XV	267
Spender, Stephen		
El escritor en la sociedad inglesa	XIII	33
Sylvester, David		
Revisión de Stubbs y Palmer	XV	282
Tovar, Antonio		
En la muerte de Roy Campbell**	XIV	211

	Núm.	Pág.
Vidal Alcover, Jaime		
Versión castellana de «La muerte de una dama», de Lorenzo Villalonga (Cuarta entrega) . .	XIII	102
Vilanova, Antonio		
Imagen de José Pla*	XV	289
Villalonga, Lorenzo		
La muerte de una dama (Cuarta entrega) . .	XIII	102
Zamorano, Ricardo		
Retrato a pluma de José Hierro	XIII	43
Retrato a pluma de Carlos Bousoño . . .	XIII	49
Retrato a pluma de Blas de Otero. . . .	XIII	54

Xilografías de la Colección Guasp,
de Palma de Mallorca

** Se han tirado*

cincuenta

separatas numeradas,

para

el

autor

o el

traductor

*** Incluído*

en el

«Homenaje a Roy Campbell»,

tirada aparte

de

cien ejemplares

numerados,

no destinados a la venta

TOMO QUINTO

DE

LOS PAPELES DE SON ARMADANS

FIN

ANCORA Y DELFÍN

EDICIONES DESTINO
Balmes, 4 - Barcelona

El Premio Nadal cumple trece años

1944. CARMEN LAFORET: *NADA*. La crítica la calificó como «caso único en la categoría de lo excepcional».

1945. JOSÉ FÉLIX TAPIA: *LA LUNA HA ENTRADO EN CASA*. Obra de gran originalidad por el lirismo y la magia del relato.

1946. JOSÉ M.ª GIRONELLA: *UN HOMBRE*. Novela rebosante de personajes vivos, llenos de humanidad.

1947. MIGUEL DELIBES: *LA SOMBRA DEL CIPRÉS ES ALARGADA*. La primera gran obra de un narrador de categoría excepcional.

1948. SEBASTIÁN JUAN ARBÓ: *SOBRE LAS PIEDRAS GRISES*. Una sinfonía de piedad y dolor en las calles de la Barcelona vieja.

1949. J. SUÁREZ CARREÑO: *LAS ÚLTIMAS HORAS*. Novela de trazo duro y enérgico, llena de verdad y realismo, que retrata la vida nocturna de Madrid.

1950. ELENA QUIROGA: *VIENTO DEL NORTE*. Novela de corte clásico, perfectamente construída y delicadamente escrita.

1951. LUIS ROMERO: *LA NORIA*. Un día de Barcelona a través de treinta y seis personajes.

1952. DOLORES MEDIO: *NOSOTROS, LOS RIVERO*. Retrato magnífico de la vida de la clase media española.

1953. LUISA FORRELLAD: *SIEMPRE EN CAPILLA*. Un relato de luminosa belleza, lleno de ternura y emoción.

1954. FRANCISCO JOSÉ ALCÁNTARA; *LA MUERTE LE SIENTA BIEN A VILLALOBOS*. Novela de nuestros días, viva y sensible, servida por un estilo narrativo simple, delicado y magistral.

1955. RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO: *EL JARAMA*. El primer Nadal otorgado por unanimidad.

1956. JOSÉ LUIS MARTÍN DESCALZO: *LA FRONTERA DE DIOS*. La primera novela que entre nosotros se ha escrito con un sentimiento vivo, palpitante, elevadísimo y valiente sobre la enorme dificultad de merecer a Dios.

Editorial

REVISTA DE OCCIDENTE

Bárbara de Braganza, 12 - Madrid

Representación en Cataluña:

EDICIONES ARS. Avenida República Argentina, 49. Barcelona

Acaba de publicar:

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Obras inéditas

EL HOMBRE Y LA GENTE

4.° - 320 PÁGINAS. - 80 PESETAS

La sociología de Ortega que dejó inédita el autor.

J. E. VAREY

HISTORIA DE LOS TÍTERES EN ESPAÑA

8.° - 304 pÁGINAS. 27 LÁMINAS. - 125 PESETAS

La primera y curiosa historia de los títeres, marionetas y autómatas que poblaron las escenas españolas hasta mediados del s. XVIII.

VARIOS

CONTROL AUTOMÁTICO

8.° - 244 PÁGINAS. - 50 PESETAS

El nuevo proceso técnico que está produciendo una Segunda Revolución Industrial, escrita por varios científicos y técnicos de primera fila que han participado directamente en su fabuloso y reciente desarrollo.

MANUEL GARCÍA PELAYO

DERECHO CONSTITUCIONAL COMPARADO

4.° - 624 PÁGINAS. - 150 PESETAS

Cuarta edición del texto de mayor autoridad sobre el tema.

BIBLIOTECA de SELECCIONES del Reader's Digest

Una nueva colección de resonante éxito

Contiene en su primer volumen:

VA HONDO Y SIGILOSO
Crónicas de la guerra submarina,
por el capitán Edward L. Beach.

EL TOTEM Y EL TABÚ
El mayor éxito entre los libros modernos de aventuras,
por Stuart Cloete.

MI PRIMA RAQUEL
La difundidísima novela de
Daphne du Maurier.

EN TORNO AL VIEJO ÍDOLO
Un libro exótico y conmovedor,
por Augusta Walker.

Un espléndido tomo encuadernado en tela, con 500 páginas de texto y numerosas ilustraciones a color.

•

PEDIDOS CONTRA REEMBOLSO A:

Guadalupe Sans

Núñez de Balboa, 45, Dpdo. - Madrid

•

Precio: 90 pesetas, más gastos de franqueo y empaquetado.

DICCIONARI

CATALÀ-VALENCIÀ - BALEAR

Inventario lexicográfico y etimológico de la lengua catalana en todas sus formas antiguas y modernas, dialectales y literarias.

Obra iniciada por MN. ANTONIO M.ª ALCOVER
Continuada por FRANCISCO DE B. MOLL
Con la colaboración de MANUEL SANCHIS GUARNER

Volúmenes disponibles: III, IV, V, VI y VII.
Precio: 500 pts. el volumen, en piel y oro.

Volúmenes en preparación: VIII, IX y X.
Agotados y por reimprimir: volúmenes I y II.

EDITORIAL MOLL: Plaza de España, 86. Palma de Mallorca.

•

En este *Diccionari* – la obra de lexicografía hispánica más extensa emprendida hasta el presente – se dan reunidos por primera vez, referidos al idioma catalán, los siguientes valores: *Definición* de cada vocablo con sus varios significados ordenados lógicamente y numerados; *localización* de formas y significados según las regiones donde se han recogido; *documentación* a base de textos literarios desde el siglo XII hasta los autores más modernos (Diccionario de Autoridades); *modismos y refranes* explicados; *transcripción fonética* de las voces según la pronunciación de los diversos dialectos; *intensivos* (aumentativos y diminutivos); *sinónimos; etimología* estudiada científicamente; *folklore* y *etnografía,* con especial atención a los aspectos de la cultura popular ya desaparecidos o en vías de desaparición (aperos, enseres, danzas, canciones, costumbres, etc.).

Tercer Programa de RADIO NACIONAL DE ESPAÑA

La actualidad literaria y cultural en Radio Nacional de España

•

Onda de 297 metros

•

Todos los días, de 10 y media a 12 y media de la noche

•

El único programa cultural de la Radiodifusión española

Un nuevo título de la serie

ANDAR Y VER. ASPECTOS DE ESPAÑA

•

EL BAILE ANDALUZ

POR

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD

•

Una información aguda y solvente sobre el baile en Andalucía. Su historia, sus formas actuales más representativas, sus intérpretes, su espíritu, etc. Setenta fotografías de gran calidad reproducidas en excelente huecograbado. Cubierta, en Sadagcolor, plastificada. Ediciones independientes en castellano, francés e inglés. Precio de venta: 60 pesetas.

•

EDITORIAL NOGUER, S. A.

BARCELONA

INSULA

REVISTA BIBLIOGRÁFICA DE CIENCIAS Y LETRAS

Carmen, 9 - Madrid

La revista literaria española que recoge la actualidad de las letras y las artes.

Ensayos, poesía, cuentos y una detallada información bibliográfica todos los meses.

BIBLIOTECA BREVE

PUBLICA

LA PRIMERA TRADUCCIÓN

AL ESPAÑOL

DE LA OBRA DE UN GRAN ESCRITOR

AMOR

DE HENRY GREEN

Solicite información a su librero o a

EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A.

PROVENZA, 219 - BARCELONA

ABRIL

LIBRERÍA • SALA DE EXPOSICIONES

Arenal, 18. Madrid

Novedades bibliográficas españolas y extranjeras

Ciencia, Arte, Literatura

Revistas y publicaciones especializadas

Pídanos el libro que le interese y se lo serviremos con la mayor prontitud a su domicilio.

Revista

DESTINO

Redacción y Administración: Tallers, 62 y 64. BARCELONA

La tradición

en las

Artes Gráficas

PALMA DE MALLORCA

Galerías Preciados

Un centro
de elegancias
en Madrid

Para señoras, caballeros, niños, el hogar...

Las Ediciones de los

PAPELES DE SON ARMADANS

COLECCIÓN JUAN RUIZ

DE POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Se publicarán de cuatro a seis volúmenes al año, de 112 a 128 páginas cada uno, en dos tiradas: una, sobre papel de edición, en formato de 19'5 x 13'5 cms., y otra, sobre papel de hilo, en formato de 22'5 x 15'5 cms., limitada a cincuenta ejemplares y con el nombre del suscriptor impreso.

VOLÚMENES PUBLICADOS:

Gerardo Diego: *Paisaje con figuras.*
Luis Felipe Vivanco: *El descampado.*

VOLÚMENES EN PREPARACIÓN:

Fernando Gutiérrez: *Tiempo.*
Luis Rosales: *El contenido del corazón.*
Carlos Barral: *Metropolitano.*
Vicente Gaos: *Antología poética.*
Carmen Conde: *Derribado arcángel.*
José García Nieto: *El Parque Pequeño.*
José María Valverde: *Voces y acompañamientos para San Mateo.*
José Manuel Caballero Bonald: *Las primeras razones.*
José Antonio Muñoz Rojas: *Las consolaciones.*

Precio del ejemplar de la edición corriente: 40 pts.

Precios de suscripción a seis títulos:

Edición corriente	220 pts.
Edición en papel de hilo	850 »

Los interesados pueden dirigirse al Administrador de
PAPELES DE SON ARMADANS,
José Villalonga, 87. Palma de Mallorca

Las Ediciones de los

PAPELES DE SON ARMADANS

COLECCIÓN JUAN RODRÍGUEZ DEL PADRÓN

DE POESÍA GALLEGA CONTEMPORÁNEA

De inminente aparición:

RICARDO CARBALLO CALERO: *SALTERIO DE FINGOY*

RAMÓN GONZÁLEZ ALEGRE: *A RUA DA I AGUA*

•

COLECCIÓN JOAN ROÏÇ DE CORELLA

DE POESÍA CATALANA CONTEMPORÁNEA

De inminente aparición:

BLAI BONET: *COMÈDIA*

En cada una de estas dos colecciones, se publicarán de tres a cuatro volúmenes al año, con las mismas características editoriales que la COLECCIÓN JUAN RUIZ.

Precio del ejemplar de la edición corriente: 40 pts.

Precios de suscripción a cuatro títulos:

Edición corriente . . . . . 150 pts.

Edición en papel de hilo . . 575 pts.

Los interesados pueden dirigirse al Administrador de

PAPELES DE SON ARMADANS,

José Villalonga, 87. Palma de Mallorca

PAPELES DE SON ARMADANS

•

Precios de venta
de los doce primeros números
(Edición corriente)

N.° I (1.ª edición)*	75 pesetas
N.° I (2.ª edición)	25 pesetas
N.° II	agotado
Números III al VII	20 pesetas
Números VIII al XII	25 pesetas

Precios de venta y suscripción:

ESPAÑA

Número suelto:

Edición corriente . . . 25 pts.

Suscripción a tres números:

Edición corriente . . . 75 pts.

Suscripción a seis números:

Edición corriente . . . 135 pts.
Edición en papel de hilo . 850 pts.

Suscripción a doce números:

Edición corriente . . . 250 pts.
Edición en papel de hilo . 1.675 pts.

EXTRANJERO

Número suelto:

Edición corriente. . . 1,00 $ USA

Suscripción a tres números:

Edición corriente. . . 2,40 $ USA

Suscripción a doce números:

Edición corriente. . . 8,00 $ USA
Edición en papel de hilo. 50,00 $ USA

Nota.—No se admiten suscripciones a la edición corriente más que a partir del n.° X, enero de 1957. No se venden sueltos los ejemplares de la edición en papel de hilo, ni se admiten para ella suscripciones sino a colecciones completas y a partir del n.° I.

---

* Resto de 18 ejemplares procedentes de devoluciones de librerías.

ANS

pesetas
pesetas
otado
pesetas
pesetas

00 $ USA

ros:

40 $ USA

eros:

00 $ USA
00 $ USA

s que a
lares de
s sino a

Visite
SANTIAGO DE COMPOSTELA
POESÍA. TRADICIÓN. ARTE. HISTORIA

DANZA DA LÚA EN SANTIAGO

¡Fita aquel branco galán,
olla seu transido corpo!

É a lúa que baila
na Quintana dos mortos.

Fita seu corpo transido,
negro de somas e lobos.

Nai: A lúa está bailando
na Quintana dos mortos.

¿Quén fire potro de pedra
na mesma porta do sono?

¡É a lúa! ¡É a lúa
na Quintana dos mortos!

¿Quén fita meus grises vidros
cheos de nubens seus ollos?

É a lúa, é a lúa
na Quintana dos mortos.

Déixame morrer no leito
soñando con froles de ouro.

Nai: A lúa está bailando
na Quintana dos mortos.

¡Ai filla, co ar de ceo
vólvome branca de pronto!

Non é o ar, é a triste lúa
na Quintana dos mortos.

¿Quén brúa co este xemido
de imenso boi melancólico?

Nai: É a lúa, é a lúa
na Quintana dos mortos.

¡Sí, a lúa, a lúa
coronada de toxos,
que baila, e baila, e baila
na Quintana dos mortos!

FEDERICO GARCÍA LORCA

6541

A
A

o
uro.

lo
s.

to!

ía
s.

nido
ico?

s.

ila
s!

LORCA